QUADRANTE 18

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA · OTTOBRE ANNO XII - XIII · CONTO CORRENTE POST.

MASSIMO BONTEMPELLI · P. M. BARDI: DIRETTORI

QUADRANTE 18

Direttori:
MASSIMO BONTEMPELLI, P. M. BARDI
Milano - Via Brera 21, 82542
Per abbonamenti: Via Moscova 60, 66573
Amministrazione: Corso Roma 101, 50530
Concessionari esclusivi per la vendita: A. e G. Marco, San Damiano 3, Milano
Abbonamento annuo L. 50; estero L. 100
Un numero lire 5 - Conto Corrente Postale

SOMMARIO

(Ottobre XII-XIII)

MUSSOLINI AGLI OPERAI DI MILANO

Camicie Nere di Milano!
Camerati operai!

Con questa formidabile adunata di Popolo si chiude il ciclo delle mie tre giornate milanesi. Hanno cominciato i rurali. I loro ingenti doni serviranno ad alleviare i disagi di molte famiglie in ogni parte d'Italia. Addito alla Nazione questa stupenda prova di civismo e di solidarietà nazionale offerta dai rurali della provincia di Milano.

Oggi il cuore di questa sempre giovane e gagliardissima Milano, la quale è avvinta indissolubilmente alla mia vita, rallenta un poco il suo forte pulsare. Voi siete qui in questo momento, protagonisti di un evento che la storia politica di domani chiamerà il discorso agli operai di Milano. Attorno a voi sono in questo momento milioni e milioni di italiani. Ed anche oltre i mari e oltre i monti altra gente sta in ascolto. Vi chiedo alcuni minuti della vostra attenzione. Pochi minuti, ma che forse daranno motivo a più lunghe meditazioni.

L'accoglienza di Milano non mi ha sorpreso: mi ha commosso. Non stupitevi di questa affermazione. Il giorno in cui il cuore non fosse più capace di vibrare, quel giorno significherebbe la fine.

Cinque anni fa, in questi stessi giorni, le colonne di un tempio che pareva sfidare i secoli, crollavano con immenso fragore. Innumeri fortune si annientavano, molti non seppero sopravvivere al disastro. Che cosa c'era sotto a queste macerie? Non solo la rovina di pochi o molti individui, ma la fine di un periodo della storia contemporanea, la fine di quel periodo che si può chiamare dell'economia liberale capitalistica.

Coloro che guardano sempre più volentieri al passato, hanno parlato di crisi. Non si tratta di una crisi nel senso tradizionale, storico della parola, si tratta del trapasso da una fase di civiltà ad un'altra fase. Non più l'economia che mette l'accento sul profitto individuale, ma l'economia che si preoccupa dell'interesse collettivo.

Davanti a questo declino constatato e irrevocabile vi sono due soluzioni per dare la necessaria disciplina al fenomeno produttivo. La prima consisterebbe nello statizzare tutta l'economia della Nazione. E' una soluzione che noi respingiamo, perchè fra l'altro non intendiamo di moltiplicare per dieci il numero già imponente degli impiegati dello Stato. L'altra soluzione è la soluzione che è imposta dalla logica e dallo sviluppo delle cose: è la soluzione corporativa; è questa la soluzione dell'autodisciplina della produzione affidata ai produttori.

Quando dico produttori non intendo soltanto gli industriali o datori di lavoro: intendo anche gli operai.

Il fascismo stabilisce l'uguaglianza verace e profonda di tutti gli individui di fronte al lavoro e di fronte alla Nazione. La differenza è soltanto nella scala e nella ampiezza delle singole responsabilità.

Parlando alle folle della popolosa ed ardimentosa Bari ho detto che l'obiettivo del Regime nel campo economico è la realizzazione di una più alta giustizia sociale per tutto il popolo Italiano. Tale dichiarazione, tale impegno solenne io riconfermo dinnanzi a voi e questo impegno sarà integralmente mantenuto.

Che cosa significa questa più alta giustizia sociale? Significa il lavoro garantito, il salario equo, la casa decorosa, significa la possibilità di evolversi e di migliorarsi incessantemente.

Non basta: significa che gli operai, i lavoratori, devono entrare sempre più intimamente a conoscere il processo produttivo e a partecipare alla sua necessaria disciplina.

Le masse degli operai italiani dal 1929 ad oggi si sono avvicinate alla Rivoluzione Fascista. Che atteggiamento potevano tenere? Forse quello dell'ostilità o della riserva? Ma come si può essere ostili ad un movimento che raccoglie la parte migliore del Popolo Italiano ed esalta la sua inesausta passione di grandezza? O forse era l'atteggiamento dell'indifferenza? Ma gli indifferenti non hanno mai fatto, nè mai faranno la Storia. Non restava che il terzo atteggiamento: quello che le masse operaie hanno già accolto, realizzato: quello dell'adesione esplicita, chiara, schiettissima allo spirito ed agli istituti della Rivoluzione Fascista. Se il secolo scorso fu il secolo della potenza del capitale, questo ventesimo è il secolo della potenza e della gloria del lavoro.

Io vi dico che la scienza moderna è riuscita a moltiplicare le possibilità della ricchezza; la scienza, controllata e pungolata dalla volontà dello Stato, deve risolvere l'altro problema: il problema della distribuzione della ricchezza in modo che non si verifichi più l'evento illogico, paradossale ed al tempo stesso crudele, della miseria in mezzo all'abbondanza. Per questa grande creazione sono necessarie tutte le energie e tutte le vo-

lontà. Per questa creazione, che ha portato l'Italia all'avanguardia di tutti i Paesi del mondo, è anche necessario che dal punto di vista internazionale l' Italia sia lasciata tranquilla.

Le due cose si tengono. Ecco perchè io farò innanzi a voi un rapido giro di orizzonte, limitandolo ai Paesi che confinano con noi e coi quali bisogna avere un atteggiamento che non può essere quello dell'indifferenza: o è quello dell'ostilità o è quello dell'amicizia.

Cominciamo dall' Oriente. E' evidente che non vi sono grandi possibilità di migliorare i nostri rapporti con la vicina di oltre Nevoso e di oltre Adriatico, finchè continueranno ad imperversare sui giornali polemiche che ci feriscono nel più profondo della nostra carne.

Prima condizione di una politica di amicizia che non resti frigorifera nei protocolli diplomatici, ma scenda un poco verso il cuore delle moltitudini, prima condizione è che non si metta menomamente in dubbio il valore di quell' Esercito italiano che ha lottato per tutti; che ha lasciato brandelli di carne nelle trincee del Carso, in quelle della Macedonia e in quelle di Bligny; che ha dato oltre seicentomila Morti alla vittoria comune; vittoria che cominciò ad essere comune soltanto nel giugno e sulle rive del Piave. Tuttavia noi, che ci sentiamo e siamo forti, possiamo offrire ancora una volta la possibilità di un'intesa per la quale esistono condizioni precise di fatto.

Noi abbiamo difeso e difenderemo l' indipendenza della Repubblica austriaca, indipendenza che è stata consacrata dal sangue di un Cancelliere che era piccolo di statura, ma grande di animo e di cuore. Coloro i quali affermano che l'Italia ha delle mire aggressive e che vuole imporre una specie di protettorato su quella Repubblica o non sono al corrente dei fatti o mentiscono sapendo di mentire.

Questo mi dà l'opportunità di affermare che non è concepibile lo sviluppo della storia europea senza la Germania, ma che è necessario che talune correnti e taluni circoli tedeschi non diano l'impressione che è la Germania che vuole straniarsi dal corso della storia europea.

I nostri rapporti con la Svizzera sono ottimi, e tali rimarranno non solo nei prossimi dieci anni, ma per un periodo che si può prevedere di gran lunga maggiore. Noi desideriamo soltanto che sia conservata e potenziata l'italianità del Canton Ticino e ciò non soltanto nell' interesse nostro, ma soprattutto nell'interesse e per l'avvenire della Repubblica Svizzera.

Non vi è dubbio che da almeno un anno a questa parte i nostri rapporti con la Francia sono notevolmente migliorati.

(A questo punto avvenne la famosa pausa di silenzio degli operai, per cui Mussolini aprì una parentesi).

Lasciatemi aprire una piccola parentesi: il vostro contegno davanti a questa esposizione è così finemente intelligente che mi dimostra, e mi riprova, che mentre i metodi di lavoro della diplomazia devono essere riservati, si può benissimo parlare direttamente al popolo, quando si vogliono segnare le direttive della politica estera di un grande Paese come l'Italia. L'atmosfera è migliorata e se raggiungeremo degli accordi, il che noi vivamente desideriamo, questo sarà molto utile e molto fecondo per i due Paesi e nell'interesse generale dell'Europa. Tutto ciò si vedrà tra la fine di ottobre ed i primi di novembre.

Il miglioramento dei rapporti fra i popoli di Europa è tanto più utile in quanto che la conferenza del disarmo è fallita. Nessun dubbio che il cittadino Henderson, come ogni inglese che si rispetti, è tenace, ma non riuscirà in nessun modo a far resuscitare il Lazzaro disarmista che è profondamente schiacciato e sepolto sotto la mole delle corazzate e dei cannoni.

Così stando le cose voi non vi sorprenderete che noi oggi puntiamo decisamente sulla preparazione integrale e militare del Popolo Italiano.

Questo è l'altro aspetto del sistema corporativo. Perchè il morale delle truppe del lavoro sia alto come è necessario, noi abbiamo proclamato il postulato della più alta giustizia sociale per il Popolo Italiano, poichè un popolo che non trovi nell' interno della Nazione condizioni di vita degne di questo tempo europeo, italiano e fascista, è un popolo che nell'ora del bisogno può non dare tutto il rendimento necessario.

L'avvenire non può essere fissato come un itinerario o un orario. Non bisogna fare delle ipoteche a troppo lunga scadenza, noi lo abbiamo detto, riaffermato, perchè noi siamo convinti che il Fascismo sarà il tipo della civiltà europea ed italiana di questo secolo. E per quanto riguarda l'avvenire certo od incerto, una cosa sta come base di granito che non si può nè scalfire, nè demolire: questa base è la nostra passione, la nostra fede e la nostra volontà.

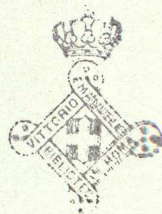
Se sarà la pace vera, la pace feconda, che non può non essere accompagnata dalla giustizia, noi potremo adornare le canne dei nostri fucili col ramoscello d'olivo. Ma se questo non avvenisse, tenetevi per certi che noi, noi uomini temprati nel clima del Littorio, orneremo la punta delle nostre baionette con il lauro e la quercia della Vittoria.

Il discorso di Mussolini agli operai di Milano segna la fine d'un lungo susseguirsi di dottrine, atteggiamenti, tendenze, congetture; taglia una strada in questa selva di opinioni e traccia le linee fondamentali d'un prossimo programma di lavoro per le neonate corporazioni.

Ora è stabilito una volta per sempre che l'obbiettivo del Regime nel campo economico è la realizzazione di una più alta giustizia sociale per tutto il popolo italiano; che questa giustizia sociale significa il lavoro garantito, il salario equo, la casa decorosa, la possibilità di evolversi e di migliorare incessantemente; significa che gli operai, i lavoratori, devono entrare sempre più intimamente a conoscere il processo produttivo e a partecipare alla sua necessaria disciplina. Sappiamo che la disciplina della produzione non sarà cercata attraverso la statizzazione dell'economia nazionale. Sappiamo che il problema preminente da risolvere sarà quello della distribuzione della ricchezza.

Lavoro garantito, salario equo. Già la

Mussolini parla agli Operai di Milano

262

Carta del Lavoro ci aveva insegnato che il lavoro, sotto tutte le sue forme organizzative esecutive, intellettuali, tecniche, manuali è un dovere sociale; e che il salario deve corrispondere alle esigenze normali di vita, alle possibilità della produzione e al rendimento del lavoro. Le corporazioni prima di tutto dovranno adoperarsi per realizzare questi principii.

Se il lavoro è un dovere sociale bisogna anche dar modo a tutti di compierlo. Il problema della disoccupazione, in questi ultimi mesi largamente e fecondamente dibattuto, è essenzialmente un problema di ripartizione del lavoro, di elasticità di orari. Questo problema può essere risolto da noi, in casa nostra, senza attendere impossibili accordi ginevrini. L'aspettativa di questi accordi ha servito soltanto a farci perdere tempo. Meno male che cominciamo ad accorgercene. E ci ha fatto perder tempo anche quell'altra bella trovata del lavorare di meno e guadagnare lo stesso, che molti hanno detto di facile applicazione, ma che nessuno ha fatto vedere come si potrebbe applicare in maniera che duri.

Delle proposte che sono state fatte per levare la disoccupazione la sola efficace e che possa essere presto tradotta in pratica, è quella della riduzione dell'orario di lavoro fino al punto a cui sia possibile impiegare tutti i disoccupati di normali attitudini. La settimana lavorativa invece di 48 ore può essere di 40, di 36, di 30; non si capisce proprio quali difficoltà ci siano a generalizzare orari ridotti che noi tutti sappiamo che si fanno già o si son già fatti. In avvenire l'orario normale di lavoro dovrà essere diminuito o aumentato a seconda delle circostanze in cui l'economia nazionale si trova, regolando opportunamente lo straordinario, facendo crescere le relative percentuali d'aumento di paga col crescere delle ore che si fanno in più del normale, e lasciando anche un margine di ore totali per anno o per mese da pretendersi senza aumento in casi speciali.

Altre proposte sono pure state fatte. Ma la loro attuazione, per alcune sarebbe di scarsi effetti, per altre sarebbe un buco nell'acqua. Vogliamo disciplinare il lavoro delle donne e dei fanciulli, la razionalizzazione, l'impiego delle macchine? Sono cose che possono farsi, ma non possiamo fermarci ad esse, bisogna che andiamo a vedere per quali ragioni i datori di lavoro impiegano ragazzi e donne invece di uomini, introducono macchine e sistemi di intensificaizone del lavoro. Evidentemente perchè a fare così spendono di meno. Se glielo impediamo, potranno essi ancora mantenere in esercizio i loro opifici? E non finiremo per avere della disoccupazione totale dove c'è soltanto della disoccupazione parziale? Si risponde: i datori di lavoro si contentino di profitti più bassi, i capitalisti pretendano meno di interesse, i proprietari fondiari si contentino di fitti inferiori. Ma anche da questa parte ci sono limiti che non si possono oltrepassare senza spegnere le iniziative e scoraggiare il risparmio. Limiti giunti ai quali sarà giusto ricorrere a diminuzioni di paghe. Il datore di lavoro non ha speciali ragioni per cercare mezzi che gli scemino il costo del lavoro senza ridurre le tariffe di paga, quando i lavoratori si prestino a riduzioni di tariffe. Se egli deve ridurre i costi, e si trova in condizioni da non poterli ridurre che riducendo i costi del lavoro, o riesce a far accettare a tutti o ad alcuni paghe più basse, o trova la maniera di impiegare meno operai, oppure, infine, chiude bottega. Quindi o paghe più basse o disocupazione.

Ma ogni volta che si parla di abbassare le paghe vien fuori la ragione delle esigenze normali di vita. Qui bisogna intendersi. I 43 milioni di individui che abitano in Italia non possono consumare in un anno più di quanto in un anno si produce in Italia. Se si produce per il valore di 60 miliardi di lire non si può consumare per più di 60 miliardi anche se, per combinazione, venissimo d'un tratto ad avere esigenze per 100 miliardi. Ora la produzione nazionale non può essere ripartita in parti eguali fra gli abitanti. Se lo facessimo faremmo del comunismo, e noi non vogliamo farlo. Tutti sanno che una ripartizione simile non si fa neanche in Russia dove stanno molto peggio di noi (anzi laggiù si cammina sempre più verso una ripartizione in parti disuguali). Noi vogliamo dare a ciascuno non soltanto secondo le esigenze normali di vita, e secondo le possibilità della produzione, ma anche secondo il rendimento del lavoro. L'affermazione di un tale principio suppone anche la possibilità di metterlo in esecuzione. Vuol dire che quando è stato affermato si ritenne che pur dando a ciascuno secondo le esigenze normali di vita, gli si poteva dare, per di più, una parte proporzionale al rendimento del lavoro. Del resto, quando nell'alternativa fra un salario più basso e la disoccupazione si scegliesse quest'ultima bisognerebbe che la vita che può fare il disoccupato col sussidio e con l'assistenza fosse migliore, tutto sommato, di quella che potrebbe fare con il salario abbassato. Ipotesi difficile a verificarsi, da noi.

A nostro avviso il principio della corrispondenza del salario alle esigenze normali di vita, alle possibilità della produzione e al rendimento del lavoro, va inteso in questo senso. Il salario non può essere in nessun caso inferiore ad un livello che lasci il lavoratore indifferente tra l'accettare e il rifiutare il lavoro, dato che, anche se è disoccupato riceve il sussidio di disoccupazione, nè ai nostri tempi si ammette che una persona sfornita di mezzi sia lasciata morire di privazioni. Deve anzi superare tale livello in modo da indurre il lavoratore ad accettare un'occupazione. Ma deve essere determinato con precisione. Dovrà essere stabilito, per esempio, che in un dato territorio il salario non può essere inferiore a tanto all'ora, fissando cifre diverse per sessi e per gruppi di età: ragazzi, adulti e vecchi. E nei contratti di lavoro sarà specificato quali categorie di persone possono essere adibite ai diversi lavori. Oltre al salario minimo ogni operaio riceverà una quota in relazione alle possibilità della produzione e al rendimento del lavoro.

Uno dei più visibili motivi di disoccupazione è l'inabilità in cui molti lavoratori di ambo i sessi si trovano a fare il lavoro che fanno altri della loro età nelle occupazioni in cui potrebbero essere impiegati. Un datore di lavoro non impiegherà alla tariffa contrattuale un operaio che gli renda la metà o i due terzi di quanto gli rendono normalmente gli altri che egli impiega a quella tariffa. Per tutelare i lavoratori in questo caso noi vietiamo di procacciarsi una tunica a chi non è in grado di prendere il mantello che gli offriamo. La fissazione del salario minimo deve essere quindi fatta in modo che possano trovare impiego anche tutti i lavoratori scadenti che non siano proprio completamente inabili al lavoro. Sarà un salario molto più basso di quello che sogliono immaginarsi i rappresentanti dei lavoratori, ma sarà sempre meglio della miseria in cui tutta questa gente si trova e nella quale riesce pure a vivere.

Si capisce che questo salario minimo non sarà necessariamente in relazione con un dato rendimento di lavoro; ma non potrà neppure essere pagato a degli inabili. Tanto per essere chiari diremo che se si calcola 100 il rendimento d'un operaio laborioso di normale capacità lavorativa, il salario minimo non potrà essere pagato a chi non faccia almeno 40

per esempio, o 30; e che il salario non varierà per un rendimento che stia fra 30 e 60. Perchè esista anche una certa proporzione fra salario e rendimento del lavoro, bisognerà pure che il salario cominci ad aumentare quando il rendimento supera 60. E per poter fare questo bisogna razionalizzare e misurare il lavoro.

La misura del lavoro va diventando una ragione di sordo contrasto tra datori di lavoro e prestatori d'opera, perchè, come si pratica attualmente, si può paragonare ad una pesatura fatta dal compratore e con bilance che per il venditore hanno del misterioso. Ora se la misura del lavoro si facesse sicuramente in modo da poter determinare per ogni lavoratore e per ogni lavorazione una quantità di produzione normale che ognuno possa dare senza precoce logorio dell'organismo, non ci sarebbe proprio niente da dire contro di essa. Anzi diciamo che la misura del lavoro è un indispensabile strumento di giustizia per stabilire un salario equo, e controllare con sicurezza le attitudini dei lavoratori durante i periodi di tirocinio. Indipendentemente da ogni considerazione di salario dovrebbe essere studiata ed applicata, col sussidio della medicina del lavoro, da funzionari di un istituto statale che potrebbe dipendere dal Consiglio nazionale delle ricerche; e sarebbe uno di quegli istituti, di cui più volte si è parlato nei nostri articoli, destinati a rappresentare una delle parti principali nella realizzazione dell'economia corporativa. Così, la misura del lavoro sarebbe spogliata da ogni motivo di diffidenza che possa farla apparire vessatoria.

Ma un salario equo non potrà mai essere raggiunto in modo da creare uno stato di vera tranquillità nei rapporti tra i produttori fino a che non sarà possibile veder chiaro nei conti delle imprese; cosa che può essere fatta soltanto dalla corporazione che guarderà con gli occhi dei rappresentanti di tutti gli interessati, e dovrà aver il mezzo di guardare in modo che della realtà di ciò che si vede siano convinti tutti. Adesso i rappresentanti dei lavoratori quando si vedono esporre dei conti disastrosi in appoggio a richieste di diminuzioni salariali, possono anche pensare che quei conti siano falsi. La corporazione dovrà subito mettersi in grado di dissipare tutti i sospetti di questo genere. Perchè se tra le categorie rappresentate nella corporazione ci saranno, e ci saranno certamente, dei contrasti, questi potranno essere risolti soltanto a patto che ci sia leatà e sincerità da parte di tutti. Se invece saranno possibili le astuzie e i sotterfugi, noi avremo delle impalcature corporative in cui i più furbi e i meno scrupolosi si faranno le loro nicchie: non avremo delle corporazioni. E anche se costoro saranno pochi, saranno sempre in numero bastevole a scoraggiare gli uomini di buona volontà.

La garanzia e l'equa rimunerazione del lavoro saranno i congiunti risultati di sforzi paralleli intesi a rendere elastici gli orari, a concretare in una cifra il salario minimo corrispondente alle normali esigenze di vita, a stabilire ed applicare un metodo di misura del lavoro, a rendere chiari ed accessibili a tutti gli interessati i conti delle imprese.

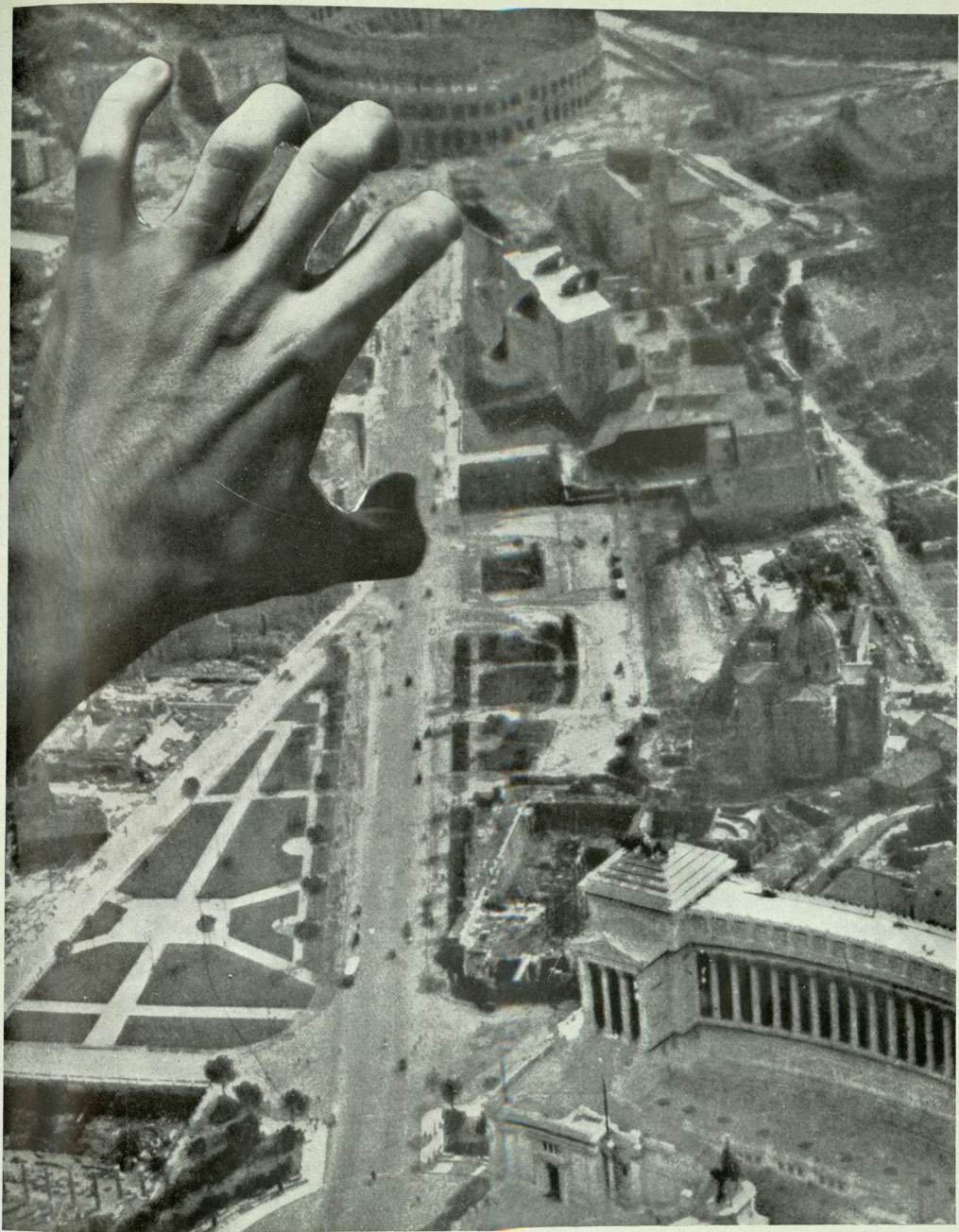
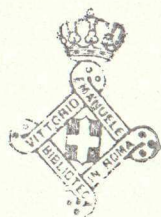
I lavoratori devono entrare sempre più intimamente a conoscere il processo produttivo ed a partecipare alla sua necessaria disciplina. Non basta mandare in numero eguale rappresentanti dei datori di lavoro e dei prestatori d'opera nei consigli delle corporazioni. Bisogna che la parità giuridica dei due gruppi sia anche parità effettiva. Questo non può essere se i rappresentanti dei lavoratori non sono completamente informati dei processi produttivi sui quali lavorano; e perciò noi abbiamo proposto che il capo dell'azienda sia tenuto a fornire a determinati rappresentanti dei lavoratori le informazioni che costoro possono richiedere, debba loro sottoporre progetti e programmi per sentirne il parere, debba ascoltare le loro proposte. Questi contatti tra capo dell'azienda e lavoratori potranno seguire modalità diverse a seconda della natura e delle dimensioni delle aziende: spetterà alla corporazione e agli organi periferici e di decentramento che secondo noi la corporazione dovrà avere, il determinare queste modalità in base a norme generali comuni. Ma al di sopra di qualunque innovazione noi siamo convinti che debba rimanere inconcusso il principio della responsabilità unica e del comando unico, tanto nell'azienda come nella corporazione.

Noi riteniamo cosa utile, e cosa conforme alla loro dignità, chiamare tutti i produttori a discutere su argomenti che li interessano, a dire il loro parere favorevole o contrario, ma sosteniamo che ogni qualvolta debba prendersi una decisione, questa debba essere presa da una persona sola sotto la sua responsabilità; e che una decisione in un dato senso possa essere presa anche malgrado il parere contrario di tutti coloro che sono stati invitati a manifestarlo. Noi siamo convinti che un'azienda resterebbe paralizzata il giorno che la più gran parte delle decisioni relative al suo esercizio dovessero esser prese di comune accordo fra datori di lavoro e lavoratori, invece che da un capo a cui tutti debbano obbedire e che agisca di sua iniziativa sia pure dopo aver ascoltato pareri e consigli. Del resto i lavoratori non domandano tanto. Essi pretendono soltanto di essere trattati con rispetto alla loro dignità di uomini e di produttori, amano che si apprezzi il loro lavoro anche indipendentemente dal compenso.

D'altra parte il capo dell'azienda dovrà essere considerato come un funzionario periferico della corporazione. La corporazione, sia al momento in cui sorge l'azienda, sia in caso di cambiamenti successivi, dovrà subordinare alla sua approvazione il riconoscimento di una persona quale capo di un'azienda, potrà indagare sulla sua condotta corporativa, sia d'autorità sia per reclamo dei rappresentanti di una o più categorie, e potrà ordinarne l'allontanamento. Questa ci pare la via migliore per conciliare le esigenze sulla disciplina della produizone con il bisogno di libertà dell'iniziativa privata.

I problemi del corporativismo sono essenzialmente problemi di educazione. Appunto perchè siamo e vogliamo rimanere positivi noi insistiamo su un punto che ai superficiali potrà parere di decorazione oratoria, ma che invece è fondamentale. La collaborazione fra produttori, che è l'elemento vitale dell'economia corporativa, deve diventare abito delle coscienze prima di poter esser norma di rapporti sociali. Si veda sul numero del 4 ottobre del «Popolo d'Italia», il corsivo La scuola: *dalla scuola ci attendiamo un'educazione «moderna — come si legge in quel corsivo —* una educazione data in vista dei valori e degli sviluppi corporativi che dia all'individuo giovanissimo la possibilità di pensarci già e solo come una parte integrante della società con dei doveri e dei diritti spiccatamente societari e collaborazionistici.

Tutta la nostra ostinazione nel volerci mantenere aderenti alla realtà non c'impedisce minimamente di credere alla possibilità e all'efficacia di una cosiffatta educazione. A costo di sembrare stravaganti noi non esitiamo ad affermare che le leggi recentemente deliberate, per la preparazione militare della Nazione, sono le più corporative di quelle fatte sinora e di quelle che potranno farsi in avvenire.

BERNARDO GIOVENALE

Questo non lo permetteremo (Composizione di P. M. B.)

TRE TEMPI

1914

Gli uomini, nel 1914, portano il peso degli altrui peccati: è il principio della fine: al 1918 un periodo di mondo sarà concluso definitivamente: sul portone c'è scritto: «Fine della guerra mondiale». Noi siamo vissuti dinanzi a quella porta: i giovanissimi ne sono lontani, e se si voltano, non la vedono nemmeno. Ognuno, nel 1914, ha sulle spalle un fardello, un sacco, uno zaino da vuotare nella guerra, nella trincea, sul monte; i piccoli dolori, i crepacuori, le noie, i fastidi, le bricconate, gli sciali, i peccatucci, hanno, a sfondo di panorama, un paesaggio immane, i monti, le valli, i fiumi, le pietre, i cieli distesi. Tutto quanto si tocca diventa eroico. Un pover'uomo angustiato che ha lasciato a casa un mobile e un figlio piccolo, sale con l'aureola verso un tramonto tutto di fuoco. E' un anno che non distrugge, non modifica, non insegna: alla fine del 1918, infatti, gli uomini sono eguali a prima, identici e vorrebbero ricominciare daccapo coi piccoli dolori credendosi Prometei, innalzano alle stelle il callo e la pestatura di piedi, l'anello e il monile, continuano liberi a truffare, a rubare, a far veneficio, ad ingannare le donne, a pascolare pei campi dei divertimenti e dei sollazzi.

Nel mondo cova una sola rivoluzione autentica, la rivoluzione fascista, che apre un periodo: il nostro.

1924

La rivoluzione è arrivata alla sua prova decisiva. E' il vaglio dei rivoluzionari. Un morto mette spavento a gente che di morti ne ha visti a bizzeffe sui campi di battaglia, sui carsi, andare a braccia aperte sulle correnti dei fiumi; i crani spaccati guardano, con un occhio pendoloni, ad una feritoia. Un morto irregolare, uno solo, nel paesaggio non più grande, magnifico, naturale, ma cittadino, fra casupole ed emblemi, tenta di produrre lo sbaraglio. E' un morto in casa, un cadavere in famiglia al quale tutti tentano, tutti o quasi (una parte tremebonda e sparuta forse) di fare le esequie in grande, al buon uso antico e magari un banchetto dopo, come in certi paesi pagani. L'amore per i ceri, per le litanie, per le ghirlande, per i fiori a mazzi, per i moccoli, per le genuflessioni, per le bare, per i carri di prima o di seconda classe è ancora vivo. La parte borghese dello spirito scoppia: è un bubbone stravolto: tentennano parecchi al dolore, poi si vedono insanguinati e allora ricercano le ragioni di quel sangue: è sempre il bubbone che manda fuori materie marce gabellate per monti o per fiumi.

Ma è anche l'anno della riscossa, della decisione, della delucidazione, dei punti sugli i, delle messe a fuoco, dei bersagli certi: non importa che certa gente in seguito si cammuffi, si travesta, si mascheri: è la gente (e rimane e rimarrà sempre) del 1924. E' stata, nel 1924, la più strepitosa congiura contro i giovani nuovi, checchè se ne dica, sebbene appaia forse il contrario: è l'ultimo romanticismo, è l'estremo sentimentalismo, è il postremo cuore che vanta i suoi diritti, è l'urlo gigantesco e infame della libertà. I compromessi scompaiono, Mussolini è l'unico Capo e non ne rimangono altri per sempre, s'accenda il sole o si spenga, vagoli la luna ancora o si fermi, le stelle poco importano. Fioriscono, in ogni modo, quell'anno, le filosofie di sotto mano, spurie, equivoche, subdole, che matureranno dipoi e ancor oggi continuano a vivere. Il borghese invoca tutti i santi, mette i piedi in venti staffe, si raccomanda a quaranta patroni. In un palazzo di sei piani, si mettono d'accordo gli inquilini più disparati, più eterogenei, più strani. Non ci sono più razze, ma tribù e ognuna tira al mobile, all'impiantito, al termosifone, al telefono; si vedono gli impiegati far giostre, le braccia spalancate, su un filo e così, in alto, un piede sospeso l'altro posato, cercare di darsi la mano: tutta questa giostra per salvare il letto ricchissimo, la seggiola d'oro, il baldacchino di seta, il vestito delle feste. Ad un tratto gli impiegati della vita mettono l'occhio in giù e non vedono più il pavimento, ma un pezzo di pavimento e sotto, non il vuoto della città, ma il burrone, l'abisso. E dal 1924 non possono più scendere, invocano le scale e qualcuno, di notte tempo, entra nei magazzini dei pompieri, toglie le scale e le appoggia sulla ripida: allora gli uomini scendono e fanno il saluto romano a chi ci crede. Poi tornano sù e vociferano, in quella strana posizione di saltimbanchi.

1934

1934, l'anno decisivo per il mondo tutto, l'anno nostro. Il Fascismo s'è messo dinanzi ai problemi di tutto il mondo, ha chiarificato la posizione coi paesi lontani e vicini, ha parlamentato con le regioni e le nazioni. Il Corporativismo lega gli operai di tutto il mondo alla loro opera: non vi sono più borghesi, caste, tribù, ma uomini addetti alla fatica: l'uno cerca di dare una mano all'altro. Il denaro è reso vile, l'oro rivelerà all'improvviso virtù medicinali e cadrà nelle mani dei soli chimici. Le borse volano. Un giardino vale in quanto è del popolo, un mare pel popolo, una montagna di popolo: oggi muoiono i possessori di monti e di colline, i padroni di fiumi e di parchi, i signorotti feudali di campagne e di nevi. Si torna

265

al ricordo della materia prima con che la terra può ancora vivere: grano e figlio, prodotto naturale di madre. Gli uomini sfigurati si trovano dinanzi a questi due fattori primi come i selvaggi dinanzi al mammuth o al leone marino. Borghesemente volavano, ora sono costretti a tornare col muso a terra. Sognavano perchè comodo sognare, oggi si svegliano, inebetiti, sparuti, affamati: non è affatto vero che il pianeta sia inesauribile e possa produrre con la stessa lena ogni cosa. Ma sembra che non si sieno convinti ancora che il benessere comunemente inteso è ancora un sogno stupido e che la felicità è una turlupinatura romantica: allora non si riesce a capire che cosa ci voglia a che si sveglino davvero per sempre, nella consapevolezza assoluta di quanto avviene all'intorno. Caparbi, anemici, smemorati, tentano di costruire ancora nel vuoto case d'oro che credono eterne, dispense che giurano sempre piene, cosmetici e profumi che li inviino a letto la sera con la pariglia o con la Rolls Royce che è lo stesso. Cambiano santo ogni giorno, e non ci credono, mangiano e non sanno quello che mangiano, dormono e non sanno perchè. Amano con la scusa che i figli nascono dall'amore ovvero da quattro chiacchiere fatte sotto la luna o dentro un gabinetto riservato con l'orchestrina dietro la schiena. La disoccupazione infuria, passeggio funebre sulla crosta della terra, sfigurata dai borghesi, eterna domenica lugubre degli uomini e un tantino penosamente ridicola.

Mussolini ha trovato un mondo di questa fatta, in tal guisa ridotto e si aspetta da lui una soluzione: una qualunque soluzione è buona purchè sia tremenda e definitiva, radicale, ultima: non si può trascinare il genere umano e farlo morire coi calli infiammati.

MARCELLO GALLIAN

IL CONCORSO DEL PALAZZO SU VIA DELL'IMPERO

Il nostro ottimismo sul concorso del Palazzo Littorio da costruire su Via dell'Impero è stato un atto di generosità eccessiva, mista di quell'entusiasmo che spesso la fede scatena sopra il senso di scrupoloso controllo dei fatti, quasi una avventatezza. Noi avevamo detto: vedrete che di là nascerà l'architettura italiana nuova, di Mussolini, l'« oggi da porre accanto al patrimonio antico ».

Siamo stati profeti bonaccioni, quasi superficiali. Ma i nostri lettori considerino le scuse che porgiamo loro: noi siamo passionali incorreggibili, gente che farebbe a pugni per far largo a queste correnti dei giovani, per sbaragliare i maneggioni, per metter l'ordine che ci sta nel cuore nella babelica congregazione degli edili.

Il concorso serve tuttavia a confermare un'osservazione del campo dell'architettura italiana. L'osservazione mostra che le cose stanno come prima:

1) Un battaglione di architetti rinunciatari, pretenziosi, caparbi, ignoranti, infedeli all'arte loro (50 per cento).

2) Un altro battaglione di architetti che furbescamente fa finta di niente, e, tirato un tendone sopra le sue malefatte estetiche di un tempo, si produce sotto specie di falso-moderno (46 %).

3) Un drappello di architetti che a ogni costo restano fedeli a una architettura realmente contemporanea (contemporanea, s' intende, di Mussolini), e si batte con la disperazione delle avanguardie (4%).

Questi complessi sono capeggiati:

1) dai vari Coppedè, Palanti, Fasolo, ecc.

2) dai professori della Scuola superiore d'architettura di Roma.

3) dai « ragazzi » dell'ormai nota polemica cosiddetta razionalista rimasti in breccia.

Che cosa vogliono i tre gruppi? Ecco:

1) Lasciare le cose come al tempo di Giolitti, senza un'oncia di oggi.

2) Manipolare le cose sempre alla Giolitti, però camuffate di certa sempliciotteria che vorrebbe dire Roma antica-Roma fascista.

3) Spazzare tutte le cose Giolitti, e affermare che « gli architetti che hanno servito Giolitti e che avrebbero servito don Sturzo e Graziadei non devono toccare un mattone dell'edilizia fascista », per mettere al sole un' architettura integralmente del tempo di Mussolini.

Tutti sono al corrente d'una faccenda molto importante: che al fianco della signora Architettura viaggia sempre un'altro signore che si chiama Affare.

E quest'inseparabile, con le combinazioni di cui sopra, sta nei rapporti seguenti:

1) } 2) } a braccetto di tutti, anche del più cretino.

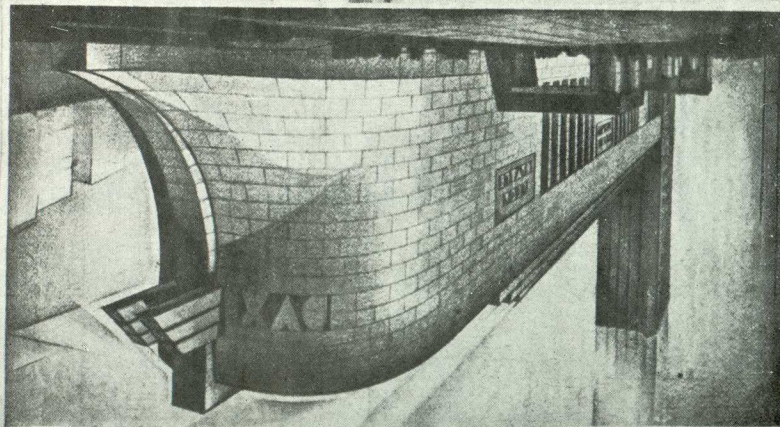
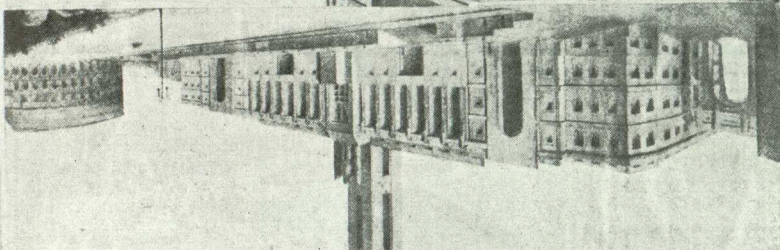
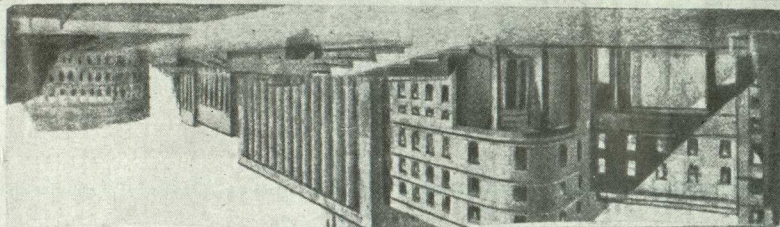
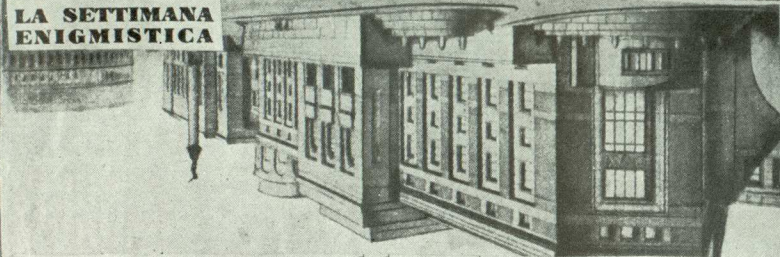
3) non ne conosce uno neppure di vista.

Ma la signora Architettura marcia pure al fianco di un altro personaggio, la signora Critica. Questa signora ha i seguenti rapporti con l'altra:

1) } 2) } a braccetto di tutti i pretendenti, anche del più cretino.

3) non ne conosce uno neppure di vista.

La posizione, dunque, dei numeri 1 e 2 (che, poi, si equivalgono perfettamente: fare dell'antico è forse meno vile di fare del falso moderno) è formidabile, e si presenta in questo concorso « au grand complet ». Sono stati mobilitati i giornali, le riviste, le grandi tipografie, i salotti, gli autorevoli, i cosiddetti competenti, ecc. Ognuno del n. 1 e del n. 2 è persuaso che si estrarrà la lotteria in suo favore, e ognuno briga senza mistero, e senza un'ombra di pudore per il proprio « capolavoro », pisciando fiducia.

Se riunissero i concorrenti del n. 1 e del n. 2, e chiedessero loro: — alzi la mano chi è convinto di fronte agli altri di « non » aver fatto un capolavoro — tutti resterebbero con le mani in tasca.

Un forte numero di concorrenti ha presentato al Concorso per il Palazzo del Littorio, progetti dalle più strane sagome. Sembra che molti abbiano lavorato per fornire materiale ai volonterosi che si dedicano alla scoperta degli errori nelle tavole dei settimanali (Composizione di P. M. B.)

266

Questa furba gente che ha ricopiazzato in qualche modo, mettiamo, tanto per non andar per le lunghe, Fahrenkamp traverso il Proteo dell' architettura italiana che lo ricopiazzò da par suo, è impietrita nella convinzione che Via dell'Impero si « abbellirà » mediante la propria opera.

Noi avevamo ingenuamente pensato che i concorrenti, con spontaneità, avessero ritirate le opere che per evidenza ingombravano inutilmente la mostra: per arrivare a una cosciente e generosa eliminazione. Ciò avrebbe dovuto essere un fatto naturale del clima. Invece, anche il concorrente che ha presentato una statua del Duce con l'aeroplano-fascio sormantato da una lupa in mano, è lì, sull'attenti, davanti al suo progetto ad aspettare l'alloro.

La commissione giudicatrice è stata di manica larghissima: se l'è persino fatta ricucire più ampia perchè potesse contenere tutto e tutti, tutto lo stravagante, tutti i travet che alla domenica lavorano di traforo con le seghettine.

Qualcuno ha messo su un giocattolo con tanti soldatini di ferro: ebbene s'è fatto prendere in considerazione; un altro ha spedito la stazione di Milano: ebbene ha avute aperte le porte; un altro ancora ha varato nell'agitato mare del concorso una nave: e l'hanno ormeggiata. Ed ecco il ricopiatore di Palazzo Venezia, ecco l'antico egiziano, ecco quello che rifà un pezzo del Castello Sforzesco, ecco l'omino dei vasi ceramici, ecco l'antiarchitettura, ecco il cane rabbioso che vuol mordere il buon gusto: e bene dentro, tutto, tutti dentro come a una fiera, come a un mercato, con la ricevuta d'un'avvenuta consegna nel portafogli, e una reverenza.

E' un pezzo che noi diciamo che è ora di finirla con gli scherzetti.

Il pubblico ha riavuto in pasto l'architettura di Giolitti, proprio quando Mussolini aveva detto agli architetti di Sabaudia e della stazione di Firenze di non volerne più sentir parlare. Ma questi « artisti » della commissione dove vivono? In Patagonia, o in Roma?

I furbi sono speciali per far finta di niente, per incassare, per lasciar dire, per esasperare la nostra passione. Gli « artisti » della commissione (e mettiamo in guardia i rappresentanti del Partito) hanno tutta una rete di amicizie e di interessi con i n. 1 e 2: bisogna stare attenti perchè potrebbero da un momento all'altro manovrare per un'architettura giolittiana.

Dal momento che la commissione con spirito democratico ha permesso che gli architetti rinunciatari, faziosi per il 1908 idolo del loro cuore, comparissero in un'assisa fascista, è legittimo dubitare, e stare all'erta con le armi in pugno.

Abbiamo letto sulla stampa le suonatine a orecchio dei vari campioni scrivani alleati tutti, o quasi tutti, con l'autore di questo o quel progetto delle categorie n. 1 e n. 2. La stampa s'è comportata con una superficialità da farle un monumentino. Ogni progetto, anche il più scandaloso, ha trovato il suo illustratore, il suo araldo. Anche chi ha fatto invece di un palazzo una prigione, o una casa di condominio, o un tempio buddista, ha lette le brave righette stampate.

Tra tanta confusione c'è da vedere chiaro: questo signor Affare e questa signora Critica sono pericolose per la signora Architettura.

La quale signora Architettura vogliamo che vesta biancheria e panni di anno XIII, e non panni di secolo III avanti Cristo, o XVI dopo Cristo, o XXX secolo. Dalla mostra vanno sbalzati via tutti coloro che pescano nel torbido con le retroestrosità, tutti coloro che puntano alla « roulette » del gioco delle probabilità, dei si e dei no della giuria, tutti coloro che hanno rapporti di studio e di combinazioni con i giudici, tutti coloro che tentano di farsi raccomandare, che aspettano sotto le finestre l'amico del giudicante, che vanno a far visita alla cugina della cognata del membro più influente.

Bisogna che la gara sia riservata alla gente che agisce con passione attuale, con comprensione dei fatti memorabili in atto, e si predispone a capirli e interpretarli con spirito sereno. E' inutile proporre il monumento a Mussolini a forza di fasci littori, di statuoni, di altezze, di grossezze. Mussolini è grande anche senza il fascio littorio tra mano. Mussolini = Mussolini, Fascismo = Fascismo: perciò chi tenta Mussolini = Cesare (o Napoleone, ecc.), e Fascismo=Romanità è nel falso. Come è nel falso chi scrive Duce con le lettere maiuscole nel testo. Mussolini non ha bisogno di queste « réclames ». Quando noi desideriamo un'architettura fascista degna di Mussolini non pensiamo al numero delle aquile romane che scomoderemo dai cieli, o all'altezza degli archi di trionfo, e nemmeno alla grandezza delle finestre e alla larghezza delle porte dei suoi ambienti: ma pensiamo a muri, a materiali, a linee che per semplicità, robustezza, poesia si intonino alla semplicità, alla robustezza, alla poesia del Capo.

Noi gridiamo il saluto al Duce con tutta l'efficacia dei nostri polmoni; non prenderemo mai il megafono per aumentare questa nostra voce. Invece la maggior parte dei concorrenti del Palazzo ha preso il pantografo per far più mastodontico, più vistoso, più ciclopico. (Con dolore abbiamo visto quel fascio occasionale, da « sagra », nel chiarissimo progetto di Adalberto Libera).

Ci siamo domandati, spesso, nella sala della mostra, com'era concepibile che esistessero italiani i quali per esaltare Mussolini con l'architettura prendessero a prestito a Boris Jofan un concetto sovietico borghese, oppure guardassero il progetto d'ospedale di Hugo Häring, oppure il progetto del monumento destinato a commemorare l'arrivo dei soldati americani in Francia dell'architetto Ventre.

Ma vi sono tipi i quali hanno disseminate le loro piante di cortili e cortiletti. E', codesto, uno dei segni più lampanti che non si è ancora evasi dal criterio dell'edificio all'antica. I progetti con cortile, e con cortile d'onore in uno svariare vaticaneggiante di entrate e di uscite pseudogerarchiche, sono la conferma che la predicazione con-

tinua in favore d' un' architettura antiprigionesca non è stata intesa.

Anche in alcuni progetti di giovani intelligenti scopriamo i vizi scolastici che hanno per base la teoria dei luoghi comuni i quali prescrivono, per esempio, una porta alta 30 metri per il palazzo di giustizia da servire ai sei o sette gatti litiganti che vi transitano. Codesta malintesa funzionalità gerarchica in architettura conduce ad assurdi irritanti. Vi è ancora qualcuno che vuol far campare il cittadino gallonato in stanze alte 10 metri, e il cittadino senza galloni in stanze di metri 3.50: dovremmo essere ancora, così mal ragionando, al tempo del soffittino per la servitù nel palazzo avito.

La maggior parte dei concorrenti è stata dentro i limiti del bando, bando infelice d'un infelice urbanista che ancora una volta ha avuto il ruolo di regalare a Roma una altra infelicità. Quando un'architettura è costretta a nascere in un'area matrigna (e pare proprio giolittesco questo concetto di adattamento del palazzo di Mussolini in un triangolaccio qualunque, a noi che avremmo gettato giù qualsiasi monumento nazionale « pro comoditate Mussolini») risente fatalmente dell'origine triste.

Data l'area a vanvera, tutti hanno spiccicato il palazzo: palazzo inteso non nel senso del prestigio architetturale e della singolare destinazione; ma nel senso tronfio e corpulento della cubatura. Da questo errore di sorgente sono spillati tutti gli altri errori. La modestia dei cervelli si è rivelata nella sua intierezza: le piante sono nate burocraticamente senza ardire, con la preoccupazione di star dentro al letto di Procuste ideato per « esigenze ambientali ».

Non abbiamo mai creduto nelle prospettive, negli acquarelli, nei disegni a carbonella per rappresentare un progetto edile: bastano i geometrici. Perciò la fatica di allontanare i contorni dall'essenziale è stata non poca per i nostri occhi. Quando si arrivava alle piante si vedeva subito: quanto caos ancora, quanta eredità floreale, quanta complicazione. E, poi, gente che all'architettura voleva aggiungere, caricare, invasare pittura e scultura, scultura e pittura. (Oh! architetti beati e così previdenti che fin dal primo concepire un muro già dicono che vi stanno bene sopra tremila nudi: architetti che battono clamorosamente le avvertitezze di Ugo Ojetti il quale, prima che si cominci il palazzo, lo vorrà vedere costruito di cartapesta).

E' la fiera, lo abbiamo detto. E siccome alla fiera smercia chi più ciarla e chi adopera l'imbuto, così qui si fa notare chi strilla di più. E' per questo che l'unico progetto che non strillava, quello di « Quadrante », è passato inosservato ai cercatori di emozioni vistose, clamorose, muscolo duro.

Era con somma meraviglia che i militi di guardia alla sala dov'era il progetto vedevano ogni tanto sostare gruppetti di gente interessatissima che proclamava ad alta voce la propria soddisfazione, e ciò pareva loro inesplicabile perchè il più dei visitatori non si fermava nemmeno. Un giorno era in un gruppetto Walter Gropius, quel magnifico architetto tedesco che Hitler ha cacciato perchè.... fa architettura italiana (questa, caro Oppo, la realtà: secondo lei il nostro progetto è.... tedesco), e Gropius era commosso di tanta classicità, e pur numerando qualche errore, proclamava subitamente che bastava l'idea del concetto di acropoli, la distinzione degli edifici, l'idea di creare un arengo per Mussolini contro una nuda parete, la facciata di vetro, per garantire al progetto una posizione senza confronto tra gli altri, e un carattere mediterraneo, e perciò italianissimo.

Era un tedesco che parlava. E la signora Critica avrà teso orecchi, e allora dirà: — si spiega, perchè è architettura tedesca.

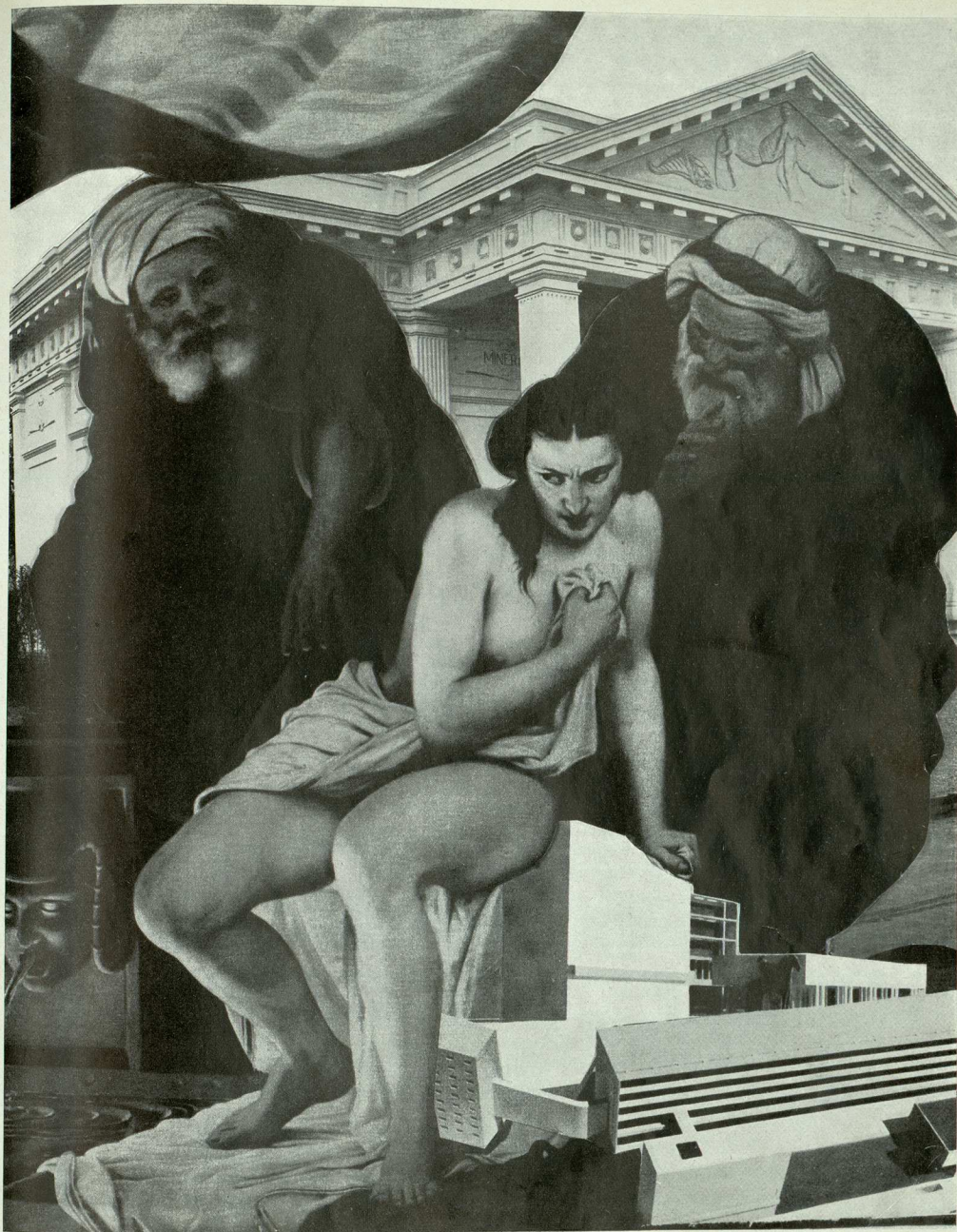
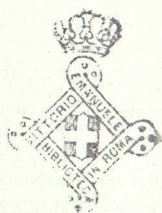
Quest'infrollita signora non ha ancora capito che ritornare all'architettura senza aggettivi, senza ruminazione, senza gabbamonderie è interpretare la moralità del nostro tempo. E siccome la moralità del nostro tempo la impone Mussolini, il Mussolini costruttore di città, (prova ne è che Hitler è tornato al gotico, i Russi al greco-romano-borghese, e che Le Corbusier non fa niente in Francia), è fatale che l'architettura a lui contemporanea nasca in Italia, appunto con quei caratteri di semplicità che in questa rivista hanno avuto più di una ostinata illustrazione.

Ora, nel concorso non c'è tanto da scegliere tra i coraggiosi. Anche i nostri amici più vicini si sono lasciati troppo imporre gli articoli del disgraziato bando: e sono stati troppo poco sprezzanti del regolamento: presi nel vortice del bando anche i migliori sono stati annientati dalla smania di schioccar lì i disegni di un palazzone, di metrocubeggiare perchè il Colosseo e la Basilica avessero da far gli occhi grandi verso il neonato. (E proprio ce ne rincresce, perchè il nostro desiderio era quello di far posto generosamente in questo « Quadrante » a un progetto più chiaro del nostro, a un'idea più logica, a un ambiente più poetico).

Siamo, così, molto spiacenti di dover constatare che il concorso non abbia dato il risultato che noi ci eravamo augurati, e che un solo progetto, proprio il nostro, rappresenti l'architettura italiana di oggi, o perlomeno testimoni quali sono le idee che devono spianare la strada. Noi non abbiamo voluto metterci nella scia regolata dalle « ultime notizie ». E così ci sembra sia stato nel pensiero del gruppo Terragni, Vietti, Lingeri e Saliva, che ha composto un progetto controcorrente al 100 %. Questo ci voleva, la controcorrente; ma ancora una volta un sacco di giovani di un certo ingegno spera d'essere imbarcato nel carozzone degli arrivati, e fa sorrisi al capotreno.

A queste conclusioni noi arriviamo non perchè siamo in famiglia, ma perchè vorremmo che fossero intese compiutamente le ragioni di chi nella fiera non fa la voce grossa e non chiede encomii, pago soltanto di aver adempiuto un dovere.

Non saremo certo noi che, ora, spareremo il cannone per farci sentire sopra i megafoni.

P. M. BARDI

Susanna (la nuova architettura) ed i Vecchioni (Composizione di P. M. B.)

PERICOLO DEL NULLA

La stampa italiana che accusa gli architetti di non essere preparati ad affrontare la grande prova della Casa Littoria, si è rivelata come la meno preparata a discutere di architettura.

Dopo dieci anni di polemica — dalla costituzione del « Gruppo 7 » a oggi — pubblico e critica sono rimasti a una confusione disastrosa di concetti, privi di qualsiasi idea, con la solita presunzione di poter esercitare un giudizio definitivo in un campo del tutto negato alla loro competenza.

Leggete i resoconti dei giornali sulla mostra al Palazzo degli Esami: Figini - Pollini - Banfi - Belgioioso, Peressutti - Rogers; Stacchini, Terragni, Coppedè, Libera, Bovio, ecc.; tutti sullo stesso piano, degni di considerazione o per un verso o per l'altro, bravi tutti quanti nessuno escluso. Trasportato sul piano della politica questo atteggiamento si traduce così: evviva Mussolini, Modigliani, Balbo, Giolitti, Starace, don Sturzo.

Dio perdoni ai giornalisti italiani. Essi non sanno quello che fanno.

Prima di iniziare qualunque esame, si doveva ordinare i concetti. Non ci si siede a tavolino per lavorare se non c'è carta, lapis o inchiostro. I grandi equivoci che frenano il procedere dell'architettura italiana, sono oggi il falso antico e il falso moderno (« 900 », pseudo-razionalismo, eclettismo, ecc.). Si veda dunque di inquadrare i progetti esposti in questa cornice di ordine. Soltanto quelli che sfuggono alla definizione di falso antico o falso moderno, possono essere presi in considerazione; per gli altri una severa condanna con la proibizione agli autori di partecipare a ogni concorso futuro, e altre sanzioni del genere.

Bisogna levare dal piano delle attività coloro che insidiano lo spirito puro della Rivoluzione con tentativi di instaurare sul tronco del Fascismo gli schemi di una cultura falsa, retorica e trapassata remota.

Questo tono aulico e tronfio, mascheratore del nulla, o meglio della superbia del nulla, questo montare sullo sgabello per far vedere i muscoli, esibizione volgare da circo equestre, è tutto in progetti come quelli dei rimasticatori dello stile arruffone dei moderni a ogni costo e per ogni convenienza, ossessionati da una idea di architettura Carnera, parente in questo al monumentalismo monachese, che fa venire i brividi ad ogni spirito italiano e mediterraneo ben educato.

I vari macigni che si vorrebbero far passare per Casa Littoria, sono masse teatrali che nascondono la tana, e non un sacrario, una cella e non una mostra della rivoluzione; un covo di banditi del « Cañon » e non un palazzo per uffici.

La smania del grandioso, del quadrato, dell'imponente — idee letterarie e non architettoniche — ha prodotto nel più dei casi un mostro grosso e tarchiato, tanto lontano dallo spirito finissimo delle forme italiane, quanto più vicino all'orrido « neue styl » bavarese.

Per mancanza di idee e per impostazione letteraria anzichè costruttiva, i progetti dei falsi moderni appaiono con evidenza falsissimi: essi cercano il grandioso nel formato grande, l'imponente nel pesante, l'austero nel grezzo.

Seriosi, compassati e brutti, sodisfano con intenzione le aspirazioni del cattedratico professorale.

Quando alla Camera si è urlato contro la stazione di Firenze e contro Sabaudia — offesa indelebile alla intelligenza fascista — qualcuno ha gridato più forte di tutti: « Vogliamo un'architettura moderna romana! ».

Bene, i falsi moderni, gli ex, i rinunciatari, gli imboscati, i pigroni furbi, hanno raccolto quel grido e ora presentano il loro progetto. Un'architettura — e noi acconsentiamo oggettivamente che la si possa chiamare architettura — che è per eccellenza l'apparente al posto del reale: gonfia, truce, massiccia di forme e quanto mai esile di contenuto.

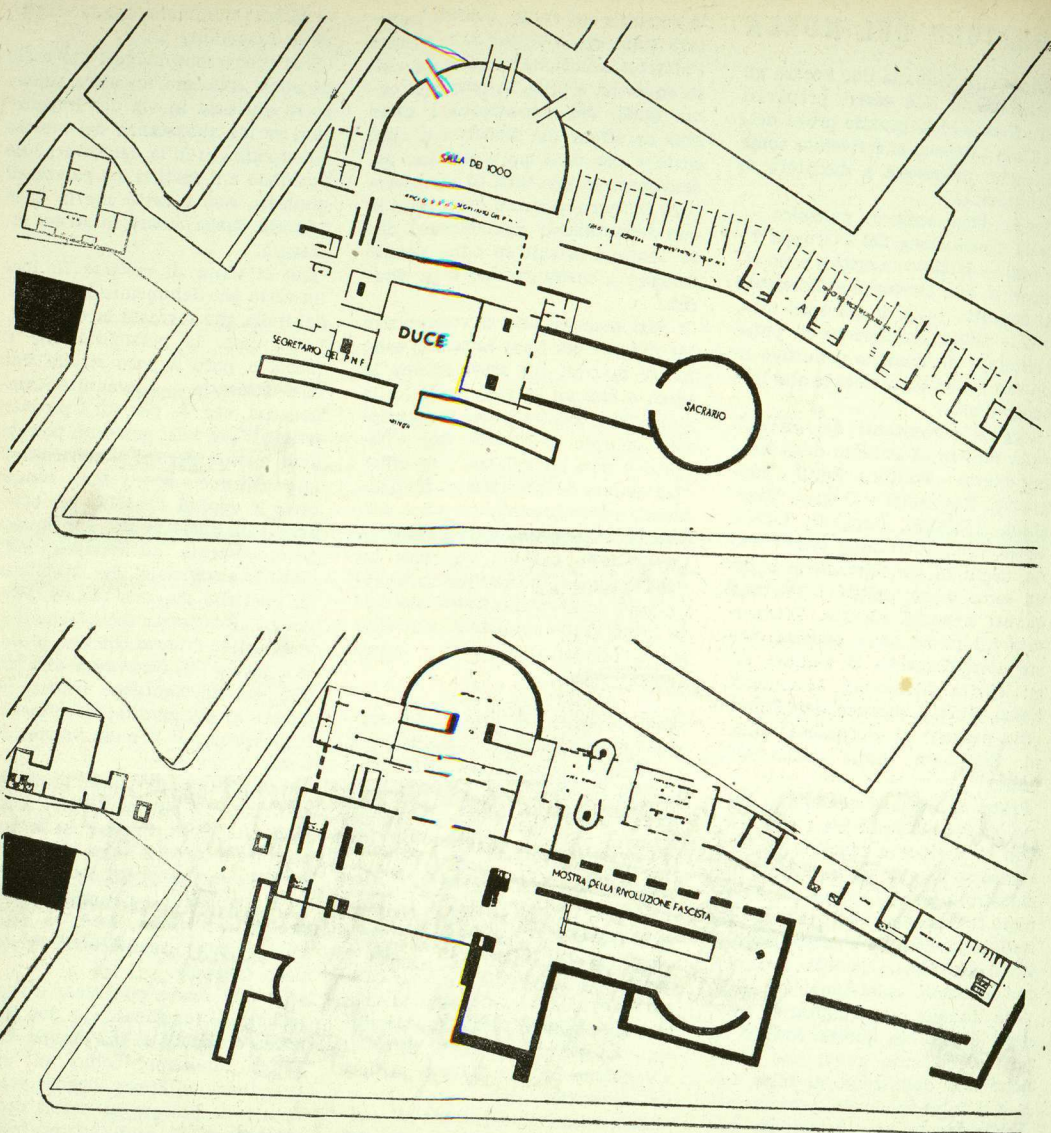
Ma chi non pensa ormai in Italia che il palazzo di Giustizia di Piacentini deturperà irrimediabilmente Milano non meno che la stazione di Stacchini?

E si crederebbe magari sul serio di poter collocare un altro palazzo di giustizia in via dell'Impero? Non ce n'è abbastanza del mostro che domina al di là del Tevere? Se l'orrendo è il destino dei palazzi di giustizia, non è detto che la Casa Littoria debba subire lo stesso oltraggio.

Qui si tenta di mettere in luce un fatto per denunciare il pericolo del nulla che sovrasta la Casa Littoria, ossia la possibilità che si faccia a poco a poco strada una idea letteraria — « romanità », imponenza, ecc. — per cui i progetti irritanti dei falsi moderni, potrebbero trovare perfino il consenso di una considerazione. Essi hanno tutte le qualità negative per ottenere ciò. Rispetto del convenzionale, omaggio all'andazzo della cretineria ufficiale che stabilisce un moderno ma non troppo, adesione alle massime scolastiche della retorica, « nuovo che può piacere a tutti » (!), traduzione alla lettera del dilettantismo politico di moda: la grandiosità, il colossale, il massiccio, — il nulla vestito da festa.

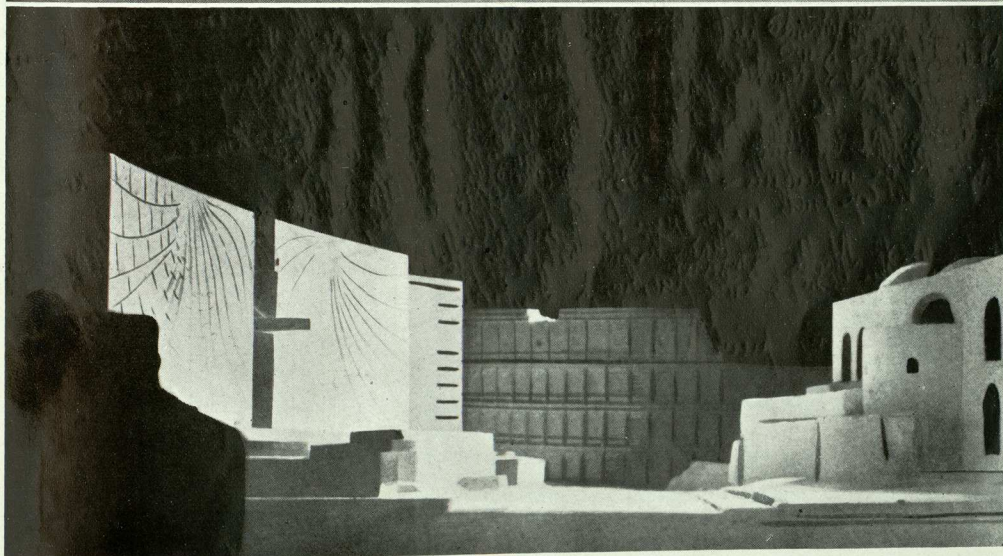
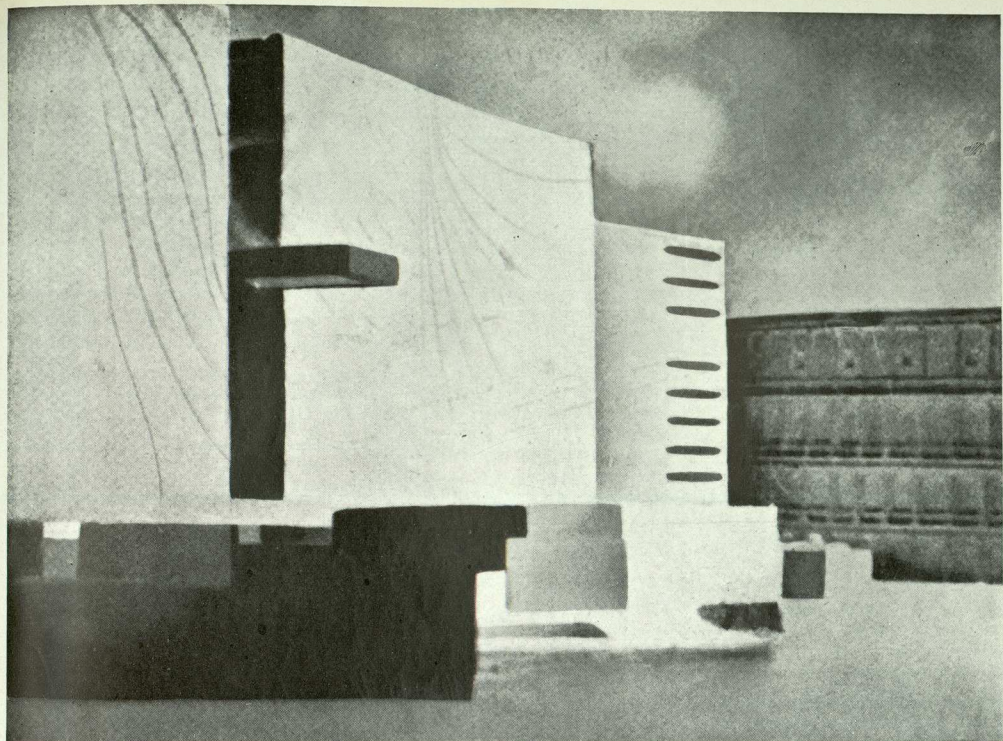
Basta con queste pazzie professorali. Davanti alle barzellette Coppedè, Stacchini, Brunati, si fa una risatina e tutto è finito. Di fronte ai professori della Scuola Superiore d'architettura di Roma, e altri prelati del « 900 », c'è il pericolo che qualche sempliciotto caschi nella trappola.

C'è una realtà spirituale e rigorosamente funzionale che può produrre creazioni di un lirismo stupendo, finissimo, colmo di una grandezza interiore degna veramente di passare ai secoli come espressione di architettura fascista. Chi apre gli occhi sui bozzetti e chiude le orecchie ai pregiudizi, può trovare di tali espressioni anche al Palazzo degli esami, solo che torca il guardo dai grossolani, tedeschissimi conglomerati che abbiamo denunciato, in nome di quella «laevitas» semplice e armoniosa che è come il segno più puro della nostra grande Patria mediterranea.

CARLO BELLI

DUE ALTRI PROGETTI

Quadrante pubblicando le tavole illustranti i due progetti A e B e le piante del progetto A del Gruppo di architetti ingegneri Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni, Vietti, riporta, dalla relazione, le premesse dei progettisti.

Il Fascismo è nato nell'epoca moderna per una di quelle idee aderenti allo spirito umano e per la ispirazione di tale aderenza: così come agli inizi della storia nacquero i miti solari. Idee che determinano stati d'animo nuovi segnano con pietre miliari le tappe della storia — a questi inizi corrispondono, quali sintomi più chiari, gli aspetti nuovi della civiltà in evoluzione.

E' creata oggi, per volontà del Duce, la coscienza nuova che ispira il pensiero — darà forma imperitura al movimento fascista. E' il mito solare nel suo progredire luminoso. E' l'espressione che si concentra in una idea fondamentale, ispiratrice di tutta la vita nuova italiana: l'adorazione della Patria.

Progetto A per il Palazzo del Littorio degli architetti: Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni, Vietti e dei pittori: Nizzoli, Sironi

Il concetto dei due progetti che si presentano è imperniato su questa idea principale: creare uno sfondo degno dell'idea del grande Capo.

Non abbiamo dimenticato che una grande epoca storica dell'architettura era dinanzi a noi in «superba parata archeologica». La lezione murata — di Roma Imperiale avrebbe potuto avvilirci, se la coscienza di essere sinceri nel costruire per dignità e per indipendenza da servili imitazioni, non ci avesse sospinti a cercare nella nostra fede quella continuità spirituale che vetusti marmi e ossature poderose di Basiliche e di Templi attestano eloquentemente. Ventitrè secoli di tradizioni: dalla leggendaria «Lapis Niger» del VII sec. a. C. alla medioevale Casa dei Cavalieri di S. Giovanni di Gerusalemme del 1200, alla seicentesca facciata della Basilica di Santa Francesca Romana «ci hanno parlato di questa tradizione puramente spirituale e hanno convinto che solo con la sincerità e il coraggio di saper essere del proprio tempo si può aspirare ad essere di tutti i tempi».

Dopo dieci anni di lotta e polemica l'invito lanciato dal Partito Fascista ai giovani architetti italiani non poteva significare migliore elogio all'opera volonterosa degli assertori di un rinnovamento in architettura.

CORSIVO N. 136

La stazione di Milano è costata oltre un miliardo, i suoi progetti sono costati circa 25 *anni di studio, e la sua costruzione è durata almeno* 15 *anni. Nel* 1934, *in occasione dei treni popolari, si è scoperto che gli sportelli per vendere i biglietti non sono sufficienti. Ma questo è niente. Non si è scoperto invece come si possa provvedere ad aprire degli altri sportelli, perchè, nell'immensa sala che si chiama «biglietteria», non c'è modo di rimediarvi, aprendo altri sportelli.* (*Per il buon pubblico ricordiamo che nella sala della biglietteria della stazione di Milano vi può entrare la navata del Duomo di Milano, tutta intera*).

(RISTAMPE)

(Quadrante *ristampa sempre volentieri: nulla di più inedito del già stampato*).
Proposta per Via dell'Impero (*Gazzetta del Popolo del* 13 *dicembre* XI).

Ho una proposta da fare, riguardante «via dell'Impero»: una proposta importantissima e bella.

Premetto ch'io sono un fanatico di via dell'Impero.

Via dell'Impero è il centro del mondo. (Un mio romanzo comincia con l'annunciare che i fatti, che sto per raccontare, sono accaduti «nella capitale del mondo», naturalmente intendo Roma. Quando quel romanzo fu tradotto in francese, l'editore parigino non volle mettere «la capitale du monde», e mise invece, «la ville, qui est le centre du monde». Questo riconoscimento mi soddisfece pienamente, e accettai la sostituzione).

Via dell'Impero è la soluzione del problema fondamentale che il Fascismo s'è imposto: fare che il passato di Roma diventi energia della Roma presente. La storia antica rinata come storia modernissima. Via dell'Impero è di questo problema una soluzione, e insieme simbolo sensibile di tutte le soluzioni analoghe, in tutti gli ordini della nostra vita.

Guardate ora il Colosseo.

Il Colosseo prima d'oggi era un vecchio rudere che s'andava a vedere una volta, tanto per levarsi il pensiero. Infatti poi nessuno ci pensava più. Nessuno tornava a vederlo, altro che quando gli arrivava un parente dalla provincia a veder Roma. — Dove lo si porta? — Oh Dio, portiamolo al Colosseo —. Il parente dava un'occhiata in su; quando gli pareva che fosse passato un tempo sufficiente domandava: — E adesso dove si deve andare? — (Una volta Emilio Bodrero — ma parlo di vent'anni fa — ebbe così da condurre a veder Roma un buon borghese venuto da Torino. Lo accompagna al Colosseo. Il buon borghese dà un'occhiata, poi domanda a Bodrero: «*Sôsì a lô campô giù?* (Questo lo stanno demolendo?) Bodrero mormorò: — Credo).

Anche passandoci davanti in tranvai, nessuno levava gli occhi dal giornale.

Con Via dell'Impero il Colosseo s'è svegliato, di balzo è diventato vivo: credo anche più vivo di quando era sovraccarico di marmi, e i romanacci d'allora ci andavano a fare il tifo per i gladiatori.

Pensate un momento alla passeggiata archeologica; la quale, intendiamoci, era ed è una buona cosa. Ecco: la differenza tra la passeggiata archeologica e via dell'Impero è appunto la stessa differenza che corre tra quel che poteva farsi di buono nell'epoca prima del Fascismo, e l'epoca fascista. Il bello diventa il vivo, l'interessante diventa l'attivo. I nomi parlano chiaro; quella lo sa, quella si chiama «archeologica»; ma chi si sognerebbe di chiamare archeologica la via dell'Impero, pure con tutto quel po' di cose antiche? Perchè non sono più antiche: dall'attimo in cui i mutilati della guerra, camminando da piazza Venezia all'Anfiteatro, han suscitato sotto i loro passi via dell'Impero, da quel momento i Fori di Cesare e di Augusto e di Nerva e di Traiano, il tempio di Antonino e Faustino, i Mercati, la Basilica le Terme, più niente di tutto questo è antico. Hanno compiuto un bell'atto di coraggio, accettano la responsabilità di tornar vivi: di rimettersi, loro che avevano raggiunta quella bella situazione di nobili monumenti, e nessuno più glie la avrebbe toccata, rimettersi nella lotta e nel lavoro duro di fare la storia nuova d'Italia.

(Anche la «virtus» ciceroniana prima era un pezzo archeologico; se ne parlava nelle scuole e non serviva che fino alla licenza liceale. Anche la «volontà di potenza» prima non era che un capitolo dei trattati di filosofia. L'una la ha rimessa in vita la Guerra, l'altra la Rivoluzione).

Il popolo di Roma ha capito benissimo e rapidissimamente questa portata di vita di via dell'Impero. Lui, popolo di Roma, non aveva mai parlato male della detta passeggiata archeologica, ma se non abitava da quelle parti, raro gli occorreva di andarci. Invece il 28 dello scorso ottobre ha prontamente e in pieno adottato via dell'Imepro. Non è andato *a vederla*: è andato, sùbito da quel primo pomeriggio, *a prenderne possesso*. E ne ha fatto, in un mese, la via più sua di tutta la città. Non solamente gli abitanti di quei quartieri: da tutte le parti di Roma il cittadino romano va a via dell'Impero, anche senza una necessità di transito, così come nelle città di provincia ogni tanto si ha il bisogno di andare «nella piazza», cioè nel cuore della città. Via dell'Impero è diventata in mezza giornata roba sua. Il Foro Romano non gli è mai stato necessario; era una bella cosa da andarci qualche volta la festa. Via dell'Impero è per tutti i giorni e tutte le ore.

(E' notevole che, per avere questa visione di via dell'Impero, occorre guardarla da qua in là. Mi spiego? Voglio dire, da ovest a est. Insomma, guardarla voltando le spalle al monumento a Vittorio, che in quell'atto sùbito felicemente dimentichiamo).

Passeggiando dunque via dell'Impero, ci ho visto dei vani a forma di nicchia, ci ho visto dei piani a modo di piedistalli... Un oscuro tremore rampollava nel fondo della mia anima diffidente. Poi l'ho capito. La nicchia chiama la statua. Il piedistallo chiama la statua. Tante nicchie, tante statue. Tanti piedistalli, tante altre statue. Un giorno o l'altro ce le metteranno. E' fatale. Le faranno fare, da tanti scultori: in quella via così vera metteranno delle statue finte. Voglio dire che accadrà come al Foro Mussolini: tutte quelle sono statue finte, come sarebbe finto un Colosseo fatto oggi sul modello di quello là. Statue come quelle che popolano le Accademie di Belle Arti. Il Foro Mussolini non pare una esposizione di pensionato di scultura?

Ma è possibile, con quel Colosseo vero là in fondo, con questo impero vero che respira da tutto il suolo della strada, e respirerà ogni giorno più forte, ci si abbiano a mettere venti, quaranta statue finte? No. E allora, perchè non metterci le statue vere?

Cioè, le statue ch'erano state fatte quando la statua aveva una funzione. Poi son finite quasi tutte nei musei. E badate che le statue che più ci commuovono son quelle che son rimaste a posto, che han mantenuto la loro funzione originaria, Ilaria, il Gattamelata, il Colleoni. Pensate, se anche queste le avessimo vedute in un museo, quanto meno le ameremmo.

Perchè, dunque, non profittare di via dell'Impero (anzi, non accettare l'invito che via dell'Impero ci fa tanto chiaramente) ridando a tante statue vere che dormono nei nostri musei, la loro funzione di paesaggio, di elemento della vita quotidiana, di modificazione della crosta terrestre, di quella percorsa, battuta, vissuta ogni giorno? Venere di Cirene, Fanciulla d'Anzio, Ercole Farnese, Discobulo, Ermes, i Prigioni, e tante e tante; scegliere le più adatte, e portarle qui. Vedrete come respireranno.

La proposta mi pare di una semplicità candida. Non riesco a immaginare obiezioni. Han paura che le guasteranno? Ma nemmeno per sogno. Chi ha mai guastato il Colleoni? Due metropolitani basteranno ad assicurarci l'integrità di tutta la via. No, non ci sono obiezioni. Si toglierebbe il pane ai custodi dei musei da una parte, e dell'altra a tanti scultori che dovrebbero fare le statue nuove per quelle minacciose nicchie, per quegli avidi piedistalli? Ma c'è un rimedio facile: s'incarichino ugualmente gli scultori di fare le statue nuove, poi mettiamo queste nei musei, dove nessuno andrà a vederle, così il custode non solamente non perderà il pane, ma vivrà ancora più indisturbato e tranquillo.

E se con l'andare del tempo qualcuna di quelle statue nuove che abbiamo messe nei musei, avrà dimostrato di essere una statua vera, la porteremo all'aria aperta come le altre, e comincerà a vivere.

(Poi che parlo di via dell'Impero, propongo anche che a quartiere sistemato tutte le vie attorno prendano nome dalle forze che successivamente hanno comandato e costituito la storia di Roma, dal solco quadrato a oggi; cioè: *via dei Sette Re - via dei Consoli - via dell'Impero via dei Pontefici - via dell'Italia Una - via Mussolini.* Ci metterei anche *via dei Barbari*).

MASSIMO BONTEMPELLI

DENUNCIE

(Anni sono nella furia della polemica per un'architettura nuova [che si risolse in gran parte nel risultato d'un'architettura vecchia camuffata da nuova], noi proponemmo l'istituzione di un terribile consesso che regolasse l'estetica dell'attività costruttiva italiana.)

Oggi che vediamo istituita una Direzione generale del cinematografo, il cui ufficio sarà quello di non permettere le consuete bravate dei cinematografai d'Italia, pensiamo che il Sottosegretariato della stampa e propaganda potrebbe creare un ufficio per la tutela del decoro in fatto di stampe propagandistiche riguardanti le organizzazioni del Regime.

Si vedono, quotidianamente, manifesti rivoltanti lo stomaco (e pensare che dovrebbero suscitare letizie spirituali), con ingredienti, idee, tecnica da mettere in mente l'Italia meschina, non l'Italia di Mussolini.

IL CONVEGNO VOLTA

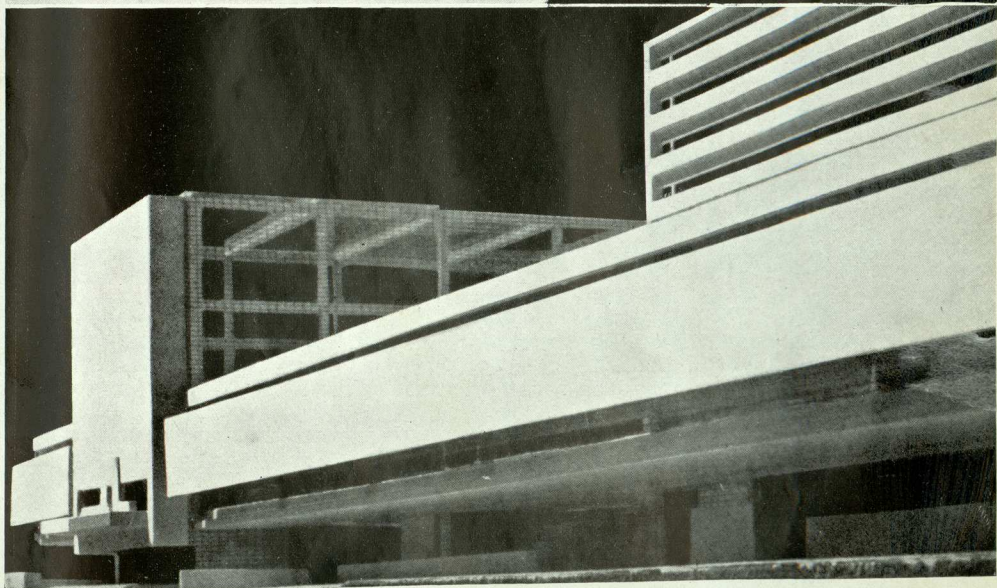
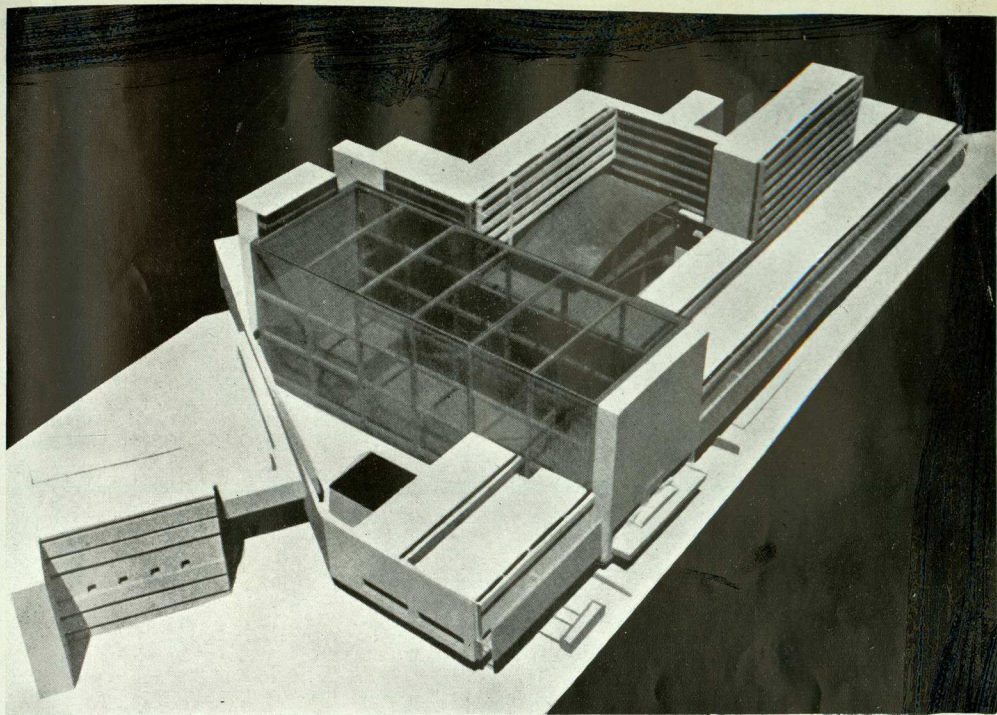
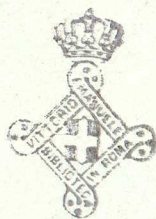
Che cosa avrebbero fatto i congressisti del convegno Volta se avessero potuto vedersi?

Qualcuno che ha assistito alle quindici sedute può permettersi questa domanda. Per la risposta si potrebbe bandire, mettiamo, il solito referendum da almanacco letterario con disegni di pupazzi e battute di spirito. Per Quadrante invece, si può dire che è stata una settimana di delicatezze internazionali, salvo i battibecchi sulla pedana, con feste, gite, ricevimenti, rappresentazioni; una specie di scampagnata per cervelli sopraffini, desiderosi di una settimana allegra. Si sa, ogni tanto un po' di ricreazione è necessaria e non è detto che i congressi internazionali non servano precisamente a questo scopo. Ora, tutto andrebbe bene in queste cose.... se non vi fosse il congresso. Gite, ricevimenti, visite, sì, ma il congresso, a pensarci meglio, non occorre. Fin dalla prima seduta, chi ci va col proposito di prendere la cosa non tanto alla leggera, non riesce a guarire da una impressione tremenda: e cioè che il glorioso, immortale spirito del marchese Colombi venga di tratto in tratto ad aleggiare sopra l'assemblea.

Intanto è fuori di dubbio che i congressi internazionali — quanti! — non hanno più nulla a che fare, supponiamo, con i congressi panellenici di Delfo; ma per spirito, funzione e significato non sono che la derivazione e lo sviluppo di quella celebre seduta accademica il cui resoconto in versi bastò alla fama dell'ottimo Ferrari. Un'atmosfera di solennità e di gentilezza convenzionale con complimenti in tutte le lingue: questo anzitutto. Poi, un tema purchessia. Infine qualcuno che faccia finta di parlarci sopra. Ecco il congresso.

Il tèma quest'anno, per il Convegno Volta, era il teatro. La stampa italiana, per cui tutto deve andar bene, tutto deve essere magnifico, entusiasmante — e passi al confino chi dice il contrario, — tirando le somme sotto a questa manifestazione internazionale, ha assicurato il pubblico ch'essa ha dato risultati fecondi, carichi di promesse per l'avvenire del teatro, ecc.

La stampa italiana vive infatti in una perenne atmosfera di congresso, dove l'ottimismo a tutti i costi trova i suoi più cocenti palpiti e la inutilità poltrona ottiene un crisma ufficiale.

Ora ci accorgiamo di non avere ancor

Progetto B per il Palazzo del Littorio degli architetti: Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni, Vietti e dei pittori: Nizzoli, Sironi

detto che cosa sia stato questo Convegno Volta, ed ecco un'altra prova che del Convegno Volta non vi sarebbe nulla da dire.

A meno che non si voglia compiere una specie di salvataggio e allora non è possibile tacere che autore di tale salvataggio è stato Quadrante *coi suoi uomini e le sue idee in linea: voce veramente sincera, coraggiosa e rivoluzionaria è stata quella di Bontempelli, il quale con una lucidità apollinea ha definito e collocato l'idea di teatro di masse nella sua vera morale e nella sua funzione precisa. La guerra ha fatto* tabula rasa *di tutto il pensiero precedente. Non si può prescindere da questo principio se si vuole veramente discutere sopra un piano reale. Forse la vera idea di teatro, così come la si pensa attraverso la logica, si è rifugiata negli immensi stadi che ogni domenica rigurgitano di folla in delirio davanti agli spettacoli sportivi. Di fronte a questa nuova realtà è ridicolo perdersi in discussioni pedantesche: non si tratta più di mettere una quinta sbilenca piuttosto che diritta. Ciò ha fatto la fortuna degli scenografi di Diaghilew. Adesso i teatrini di eccezione — gloriosi fin che si vuole — hanno fatto il loro tempo. Specie noi fascisti non dobbiamo perdere di vista la nuova realtà corporativa che tutto investe e tutto determina a cominciare, se si vuole, dal teatro.*

In questo senso Bontempelli ha recitato a gran voce il nostro atto di fede per l'epoca presente, la quale si distingue da tutte come l'inizio di una nuova civiltà: la terza età dell'occidente, se la prima è stata quella classico-pagana e la seconda quella cristiano-romantica. Bisogna dunque creare i nuovi miti di questa età nuovissima e il teatro di masse nasce con questa precisa funzione. Ciò non vuol dire che il poeta debba mettersi senz'altro a tavolino per inventare d'urgenza qualche cosa del genere. Chi può dire quando nascerà e come sarà il nuovo teatro? E' prevedibile che in esso la folla degli spettatori sia chiamata anch'essa a svolgere la propria parte nel teatro corporativo dell'avvenire. Le nostre grandi adunate politiche non preludono forse a tutto questo?

Gaetano Ciocca ha poi illustrato il suo teatro. Nel vasto mare delle chiacchiere che hanno dato vita al congresso, egli ha fermato per una mezz'ora l'attenzione generale sopra un elemento reale, positivo, ossia sopra il grande teatro capace di 22.000 *posti ch'egli ha studiato per* Quadrante *e di cui i lettori ricorderanno le eccezionali caratteristiche. Per facilitare la comprensione dei congressisti e avviare con minor fatica possibile il fluido astratto degli illustri verso i problemi della realtà, Ciocca era giunto al Convegno con un plastico grandioso del suo teatro. Sopra di esso egli ha svolto una relazione straordinaria per l'equilibrio raggiunto nel pesare i problemi dello spirito e le esigenze della materia, operazione compiuta con una serenità di uomo quadrato e idealista, ben orientato verso uno scopo, lontano quindi da ogni confusa turbolenza intellettualistica. E' fuori di dubbio che il teatro di Ciocca — con quello interessantissimo presentato da Walter Gropius e del quale pure ci siamo occupati in* Quadrante *— ha costituito il solo argomento veramente reale e quindi interessante del Congresso. Ch'esso palesasse una grande idea è stato subito stabilito dal contegno tenuto dalla maggioranza dei congressisti in suo confronto.*

Per il fuoco di una idea che è nata, cento carri di pompieri sono accorsi a spegnerla. Sceso Ciocca dal palco, sono saliti gli illustri a mezze dozzine per dimostrare *che l'idea dell'ingegnere italiano «pur bellissima, straordinaria» ecc., era utopistica, paradossale, comunque prematura... E qui finalmente lo spirito del Congresso, già provocato con scottature di ogni genere da Massimo Bontempelli, ha palesato se stesso attraverso una serie di nette dichiarazioni democratiche, borghesi ed antieroiche. Le quali hanno rovesciato sul progetto Ciocca una doccia gelida di titubanze, dubbietti e riserve e quindi, tutto soddisfatto, si è rimesso a sedere. Siamo ancora alla presenza di uno spirito meschino, di un tono basso preoccupatissimo di difendere non già la tradizione — che se veramente tale non ha nessun bisogno di essere difesa — ma di una tradizione convenzionale, pompieristica e rinunciataria, retaggio vetusto di quel mondo cretino e professorale che dalla fine del sec. XVIII a oggi non ha fatto che frenare e ritardare l'impulso e l'avvento della pura intelligenza. Le obiezioni al progetto Ciocca sono state* così brevi *e così ottuse, da provocare un sùbito scoraggiamento in chi si apprestava a confutarle. Tanto Ciocca quanto Gropius hanno fatto venire ai congressisti la tremarella che la macchina possa in qualche modo sopraffare lo spirito, come se la macchina non fosse anch'essa una creazione dello spirito! Pare che Mussolini abbia fatto luce anche su questo argomento, parlando il* 16 *ottobre agli industriali. La macchina è simbolo di civiltà. Di essa bisogna servirsi ed è ridicolo temere in un congegno frutto della umana intelligenza una pericolosa concorrenza allo stesso spirito che l'ha creata. Non è mancata la nota «brillante». Quando Tairoff è uscito a nominare i vecchi attori italiani della Commedia dell'Arte, allora si è visto un lungo e frenetico pupazzo saltare sulla sedia dalla gioia, più non tenersi, e finalmente scoppiare in un applauso delirante. Era Gordon Craig, che per le mezze avanguardie della mitteleuropa è ancora Gordon il Grande, mentre per noi è qualche cosa come una salma. Tutte le volte che questo pinocchio in parrucca da saggio, muoveva il di dietro sulla sedia per apprestarsi a interruzioni sconcertanti senza sugo e catastrofiche, un beato sorriso di ammirazione nasceva nella sala e un applauso di incoraggiamento si elevava da tutte le parti. Le macchiette hanno pur sempre successo: gli scketchs del signor Craig piacquero moltissimo ai congressisti, certo assai più della* Figlia di Jorio *all'Argentina.*

Fra le esercitazioni pompieristiche più applaudite, si ebbe una parlata di Marinetti in onore del teatro italiano purchessia: egli ha cotto in una sola polenta D'Annunzio, Bonelli, Pirandello, Chiarelli, Berrini, Bragaglia, Dina Galli, Bontempelli, Petrolini, Forzano, le Grammatica, Prampolini, D'Amico, Palmarini, Sem Benelli, Betti, Zacconi, Tumiati, Sto, eccetera, eccetera, ecc., ecc., tutti grandissimi, tutti geniali, tutti insuperabili, — dimenticando di parlare a un pubblico di eccezione (questo va detto nonostante tutto) anzichè a un congresso di filodrammatici del dopolavoro. Non sono mancati gli elogi alla Morte Civile, *e se qualche cosa non c'è stato anche per* I due sergenti *fu certo per mera dimenticanza, tanto che qui si crede di far cosa grata a S. E. chiedendo a tutti venia per l'errore.*

Tutto si è visto, tranne la volontà precisa di giungere a un risultato concreto. I congressisti sono ritornati a casa. Ognuno di essi — tranne Pirandello e due o tre altri — può domandarsi: ebbene che cosa sono andato a fare laggiù? Ma se negli uomini vi fosse la consuetudine di simili esami di coscienza, quasi più nulla esisterebbe di quello che oggi si continua a fare. Quasi più nulla, compreso il Convegno Volta.

C. B.

IL TEATRO NON PUÒ MORIRE

Luigi Pirandello ha presieduto il Convegno aprendolo con il seguente discorso che riproduciamo sul testo stenografico.

Molti, e forse dunque troppi congressi internazionali si fanno per il teatro drammatico; il che dimostra che o è sempre poco quel che si riesce a ottenere con essi, o che c'è sempre bisogno di reciproche intese per provvedimenti da prendere o aiuti da chiedere, per collaborazioni da proporre o rimedi da approntare; e che infine il teatro di prosa si considera un po' dovunque nelle condizioni d'un malato da assistere e sostenere con continui consulti. Ma è bene subito aggiungere che tutti i medici che convengono a questi consulti, convengono per un'affermazione di vita e non di morte, perchè tutti son sicuri che l'ammalato non morrà.

Il Teatro non può morire.

Forma della vita stessa, tutti ne siamo attori; e aboliti o abbandonati i teatri, il teatro seguiterebbe nella vita, insopprimibile; e sarebbe sempre spettacolo la natura stessa delle cose. Parlare di morte del teatro in un tempo come il nostro così pieno di contrasti e dunque così ricco di materia drammatica, tra tanto fermento di passioni e succedersi di casi che sommuovono l'intera vita dei popoli, urto d'eventi e instabilità di situazioni e il bisogno sempre più da tutti avvertito d'affermare alla fine qualche certezza nuova in mezzo a un così angoscioso ondeggiare di dubbi, è veramente un non senso.

E' vero che la vita o si vive o si scrive e che, quando la si vive, difficilmente nello stesso tempo, cioè in mezzo all'azione e alla passione, ci si può mettere in quelle condizioni che sono proprie dell'arte: partirsi dal momento, superarlo per contemplarlo e dargli senso universale e valore eterno. Ma questo, se mai, vuol dire che i drammi della nostra vita, se non il teatro d'oggi, saranno quello di domani. L'arte può si anticipare la vita, predirla; ma invalorar quella d'oggi, prospettarla *sub specie aeternitatis*, è raro e assai difficile che possa farlo oggi stesso; le sarà più facile domani.

Tutto, certo, può essere materia d'arte, e l'artista riflette, nè potrebbe non riflettere, nella sua opera, la vita del suo tempo, in quanto è lui stesso un prodotto della civiltà e della vita morale del suo tempo stesso. Farlo però di proposito, cioè con l'intenzione che sia azione pratica e volontaria del momento, anche per fini nobilissimi ma estranei all'arte, sarà far politica e non arte; e non è detto con ciò che, in dati momenti della vita d'un popolo l'arte non debba diventare anche essa, come tante volte del resto è avvenuto, strumento d'una nobile azione politica o civile; cioè mancare a se stessa come arte per restare nella storia civile d'un popolo, documento storico se non più monumento artistico. Ma ove questo non si voglia e non si stimi necessario e opportuno, ove fuori d'ogni passione interessata si voglia considerare che l'arte per sua natura può solo prestare aiuto di finzioni e invenzioni, là dove varrebbero incontestabilmente di più documenti veri e propri, prove di fatto, dimostrazioni eloquenti e persuasive, per cui l'arte, sacrificando e annullando se stessa, verrebbe anche a servire da improprio strumento; si pensi che il mistero d'ogni nascita artistica è il mistero stesso d'ogni nascita naturale; non cosa che si possa apposta fabbricare ma che deve naturalmente nascere, non a caso e tanto meno a capriccio degli scrittori, con libertà senza leggi, come erroneamente suppone chi non sa, ma anzi obbedientissima alle sue inderogabili leggi vitali; sicchè, volendosi per se stessa e senz'altri fini che in sè non potrà che esser pura, scevra d'ogni fine interessato; e se tale non è, perciò solo non sarà più opera d'arte, e come tale dunque condannabile, non solo in nome delle cose offese, ma sopra tutto in nome stesso dell'arte.

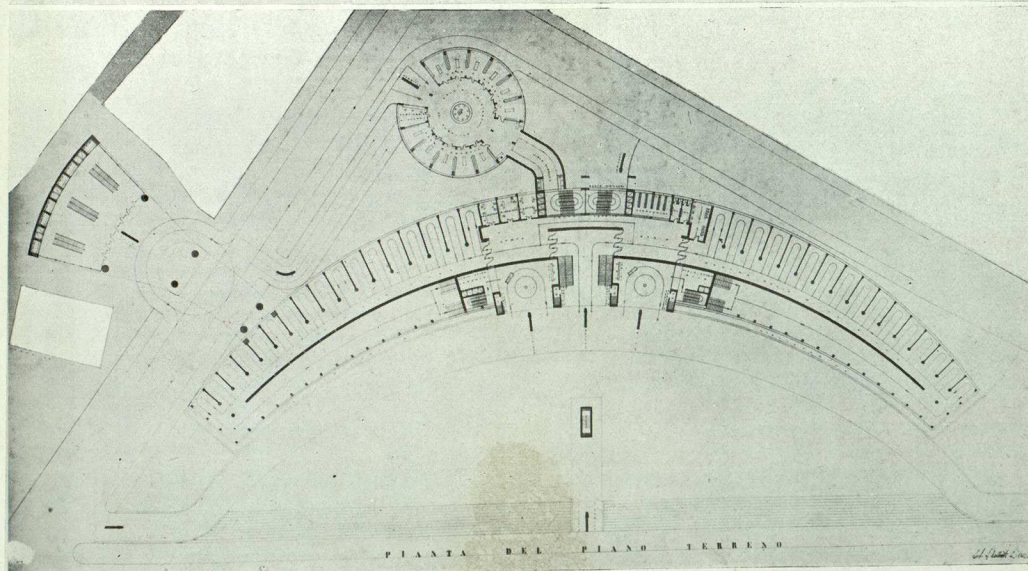
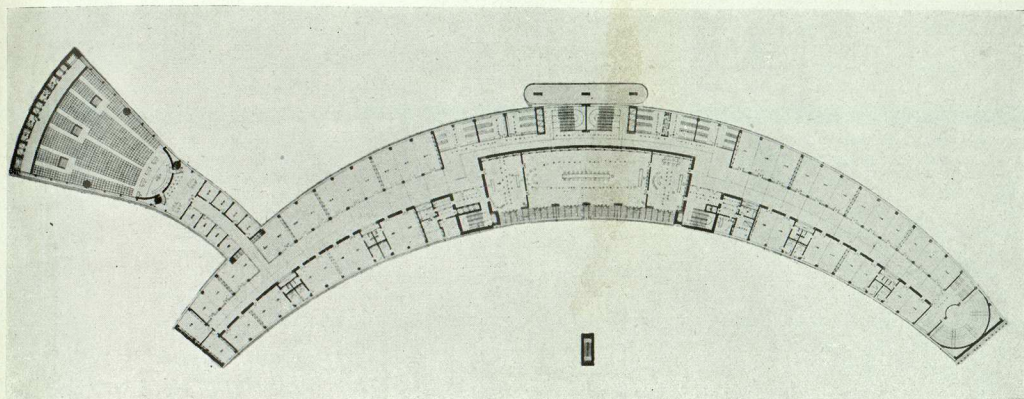
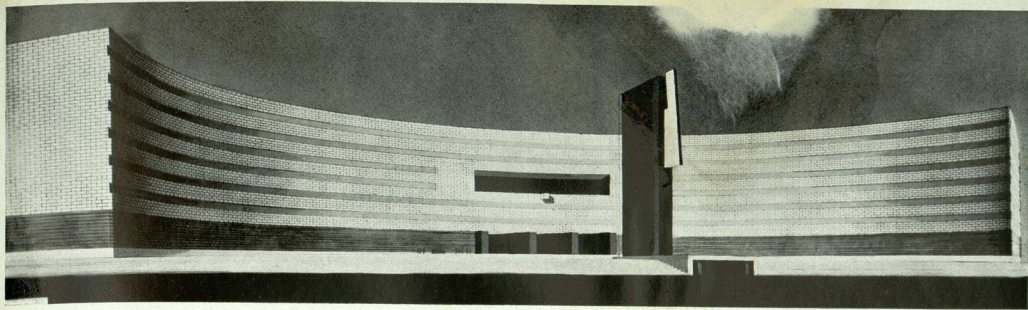
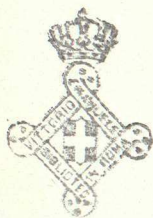
Se è vero che il teatro non può morire, non è men vero che esso ha bisogno di esser difeso, o per dir meglio, d'esser messo in grado di difendersi, anche da sè, appunto nella concorrenza con altri spettacoli che o hanno già validi sostegni, larghi sussidii e dotazioni da parte dello Stato o di altri enti pubblici, come ad esempio il teatro lirico, o hanno il favore del momento, come i ludi sportivi, per cui si fabbricano ovunque nuovi stadii, o sono spettacoli nuovi, che per l'enorme vantaggio della loro riproduzione meccanica e la conseguente facilità della loro presentazione, possono ripetersi anche più volte al giorno in vastissime sale di nuova e appropriata costruzione, o senza bisogno d'apposite costruzioni, mediante un piccolo apparecchio, comodamente possono farsi teatro d'ogni casa privata.

Non più di tempo in tempo, come prima soleva, o per le grandi feste o per le grandi ricorrenze religiose, il popolo è attratto agli spettacoli, ma ormai quotidianamente per una abitudine divenuta bisogno, che è frutto di incivilmento. Ancor oggi, o nei mesi estivi o di primavera all'aperto, in antichi anfiteatri, o per feste annuali o biennali in questa o in quella città, in piazze o in luoghi predisposti, il popolo è chiamato ad assistere a rappresentazioni straordinarie, magnifiche ma che non risolvono il problema del teatro come col tempo è venuto a imporsi alla considerazione di ogni Paese che vuol essere civile, problema di civiltà: il teatro chiuso d'ogni sera. Voi vedrete se è possibile che lo risolva il così detto teatro di masse, o se questo non sia concepibile altrimenti che nell'altro senso, cioè per ricorrenze festive e spetatcoli grandiosi e temporanei, come sono del resto i ludi sportivi che attraggono sì, grandi masse di spettatori, un pubblico strabocchevole, ma hanno un carattere d'eccezionalità e non sono nè potrebbero essere quotidiani.

Il problema di soddisfare questa quotidiana sete di spettacoli, che ormai ha il popolo, è riuscito per ora a risolverlo soltanto il cinematografo. Se si vuole che anche il teatro di prosa lo risolva, nelle condizioni in cui ormai è venuto a trovarsi in confronto con quello, bisognerà studiare se non sia il caso di prendere dapprima almeno quei provvedimenti che già alcune nazioni hanno preso col limitare a uno solo e a ora fissa, lo spettacolo serale dei cinematografi, Si verrebbe così a mettere il teatro di prosa in condizioni, non di vantaggio, ma almeno di parità nella concorrenza, e in facoltà del pubblico di scegliere l'uno o l'altro spettacolo, senza il vantaggio per il cinematografo d'avvalersi della riproduzione meccanica dello stesso spettacolo che, almeno fintanto che il cinematografo non torva — com'è nei voti di tutti — una sua propria espressione artistica, è fatto non poche volte a spese del teatro. Ma si dovrebbe poi provvedere alla costruzione dei teatri nuovi, così come si costruiscono i nuovi stadii per le gare sportive, giacchè ancora al teatro si fa respirare l'aria soffocante delle vecchie sedie non più confacenti alle nuove esigenze, non solo dell'arte stessa, ma anche e soprattutto dell'economia e del costume.

In tutte le sue manifestazioni la vita nuova rifugge dalle antiche distinzioni, sia di caste sia di privilegi comunque acquisiti; e si ha perciò l'impressione che i teatri, come furono costruiti nei tempi in cui tali distinzioni erano vive, siano luoghi ormai anacronistici, da cui quasi

PIANTA DEL PIANO TERRENO

Progetto di Adalberto Libera per il Palazzo del Littorio

istintivamente ci s'allontana.

E' da augurare che dalle proposte e dalle discussioni di questo Convegno risulti che il provvedimento più efficace e il mezzo anche più pratico per riaccostare il popolo al teatro sia quello di costruire queste nuove sedi: e forse con ciò sarebbe risolto anche, nello spirito, l'auspicato teatro di masse. Sale appropriatamente architettate, capaci d'accogliere tanto pubblico da pagare largamente le spese dello spettacolo, tenendo il prezzo dei posti pari a quello dei cinematografi, e i posti senz'altra distinzione tra loro che quella inovviabile della maggiore o minore distanza dalla scena; e palcoscenici di nuova attrezzatura e dotati di tutti i nuovi mezzi tecnici perchè ogni rappresentazione possa diventare anche spettacolo, più proprio e non meno attraente di quello a cui la cinematografia ha ormai abituato il pubblico.

Gli studiosi della scenotecnica hanno qui un vastissimo campo aperto alle loro proposte e ai loro disegni. Ed è sperabile che sia definita la questione che da tempo si dibatte, se il teatro sia fatto per offrire uno spettacolo in cui l'opera d'arte, la creazione del poeta entri come uno dei tanti elementi in mano e al comando di un regista, a pari dell'apparato scenico e del guoco delle luci e di quello degli attori, o se invece tutti questi elementi e l'opera unificatrice dello stesso regista, creatore responsabile soltanto dello spettacolo, non debbano essere adoperati a dar vita all'opera d'arte che tutti li comprende e senza la quale ciascuno per se stesso, sera per sera, non avrebbe ragion d'essere: quella vita, intendo, inviolabile perchè coerente in ogni punto a se stessa che l'opera d'arte vuole avere per sè e che perciò non dovrebbe essere ad arbitrio del regista alterare nè tanto meno manomettere.

L'opera d'arte è quella che resta, anche se nel tempo vive nel momentaneo spettacolo che se ne dà nei teatri. E, tra tutti gli altri spettacoli che possono per un momento entrare nella vita del popolo, il teatro è quello che ne assomma e rispecchia più intimamente i valori morali: il teatro è quello che resta. Dando voce a sentimenti e pensieri, evidentissimi nel vivo giuoco delle passioni rappresentate e che, per la natura stessa di questa forma d'arte, debbono essere posti in termini quanto mai chiari e fermi, il teatro propone quasi a vero e proprio giudizio pubblico le azioni umane quali veramente sono, nella realtà schietta e eterna che la fantasia dei poeti crea ad esempio e ammonimento della vita naturale quotidiana e confusa: libero e umano giudizio che efficacemente richiama le coscienze degli stessi giudici a una vita morale sempre più alta e esigente. Tutti i tempi della storia umana ci hanno tramandato un teatro, vivo ora in un popolo ora in un altro, e sempre questo teatro segna un grande momento della vita di questi popoli. Patrimonio sacro e monumentale, a cui tanti Stati, dai più grandi ai più piccoli, hanno già sentito il dovere d'apprestare le sedi che possano accoglierlo non come un museo di statue inerti, ma in cui le opere d'arte più degne possano ancora e sempre aver vita e le nuove che per avventura siano create anch'esse possano vivere fuori di tutte quelle avverse condizioni precarie del momento.

Per la prima volta si avrà in questo Convegno una notizia compiuta e precisa di tutte le provvidenze con cui i varii Stati d'Europa hanno assicurato o cercato d'assicurare le sorti dei loro teatri nazionali. Di non poco giovamento reciproco saranno certo i confronti che i rappresentanti dei varii organismi statali potranno fare sui dati forniti dalle relazioni, e così potrà esser proficua la somma delle altrui esperienze a quei Paesi in cui un teatro di Stato non sia ancora sorto, l'informazione sui programmi e lo studio da farne, le trattative per gli scambi tra i varii teatri nazionali, le aspirazioni a perfezionamenti nella legislazione di essi come s'intravedono da parecchie relazioni.

Anche occupandoci con sereno animo di studiosi nella trattazione dei temi proposti e addentrandoci in questioni tecniche o pratiche, avremo sempre di mira che i nostri lavori serviranno a tener desto il culto e a sostenere le sorti di questa che i Greci considerarono la suprema e più matura espressione dell' arte: il Teatro.

GALEAZZO CIANO

Galeazzo Ciano è stato nominato Sottosegretario alla Stampa e Propaganda. « Quadrante » lo saluta con amicizia e devozione.

TEATRO DI MASSE

M. Bontempelli ha presentato al Convegno la seguente relazione:

Questa relazione si presenta come commento a una frase di Mussolini, pronunciata il maggio dello scorso anno, celebrandosi in Roma il cinquantesimo anniversario della Società degli Autori. Agli autori teatrali adunati, Mussolini ha detto: « Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere quindici o ventimila persone ».

Pronti al suggerimento, alcuni tecnici hanno sùbito pubblicato proposte e piani architettonici; ottimo tra gli altri, quello dell'ingegnere Gaetano Ciocca, che in esso studiava a fondo i problemi di visibilità e udibilità in un teatro destinato a un vastisismo pubblico. Mentre egli stesso, e alcuni architetti stranieri oggi nostri ospiti, illustreranno la parte tecnica e costruttiva di quello che oramai si chiama « il teatro per ventimila », a me interessa della frase mussoliniana penetrare il contenuto spirituale. Esso è profondissimo. Esso importa tutto un giudizio storico sul teatro moderno e sulle sue possibili conseguenze. Può essere il punto di partenza a meditazioni feconde, per chi ancora creda alla necessità di uno spettacolo vivo, destinato all'epoca che noi, avventurati e avventurosi abitatori di questo secolo fervido, abbiamo la fortuna di inaugurare.

Ho detto « chi creda alla necessità dello spettacolo ». Ma nessuno può non credervi. Lo spettacolo è per l'uomo una necessità originaria, perciò eterna; e rimane ugualmente intensa a qualunque grado di incivilimento. Anzi, la necessità spettacolo è una necessità umana tipica. Le altre necessità fondamentali della vita — la fame, l'amore, il desiderio di predominio, la paura di morire — sono almeno in qualche loro appiglio comuni all'uomo e agli altri animali, perchè tutte hanno radice nell'istinto di conservazione e perpetuazione. La prima necessità che è proprio tutta dell'uomo, è la necessità artistica; e la forma rudimentale di questa necessità è lo spettacolo. L'uomo anche solo in mezzo al creato si fa di esso uno spettacolo, scopre e sceglie nella natura una certa somma di quadri offerti alla sua vista.

(In questo riconoscimento, in questa scelta, c'è già — e ciò è importante per tutta la nostra trattazione — c'è un ele-

mento personale, individuale, di partecipazione, di espressione di sè, che non può mai mancare nel fenomeno artistico: l'arte anche da parte non di chi la crea ma di chi ne gode, non è mai un fenomeno del tutto passivo).

Similmente l'uomo, anche in condizioni elementari, fa spettacolo a sè della vita degli altri uomini, e prestissimo si forma così lo spettacolo propriamente detto. Una danza, che nasce come necessità espressiva di chi danza, immediatamente diviene diletto per chi vede danzare; e lo stesso di un rito religioso; e i quadri che della vita dei suoi simili gli sono presentati (per esempio un fatto di battaglia, una sfilata di persone, una scena di amore) egli è tratto a imitarli nei loro elementi più caratteristici.

Questa necessità è strettamente umana, gli animali non ne partecipano; nessun animale gode del vedere la natura, o scene della vita di altri animali, vere o imitate che siano. Si può dire che *l'uomo comincia dove comincia l'amore e la necessità dello spettacolo.*

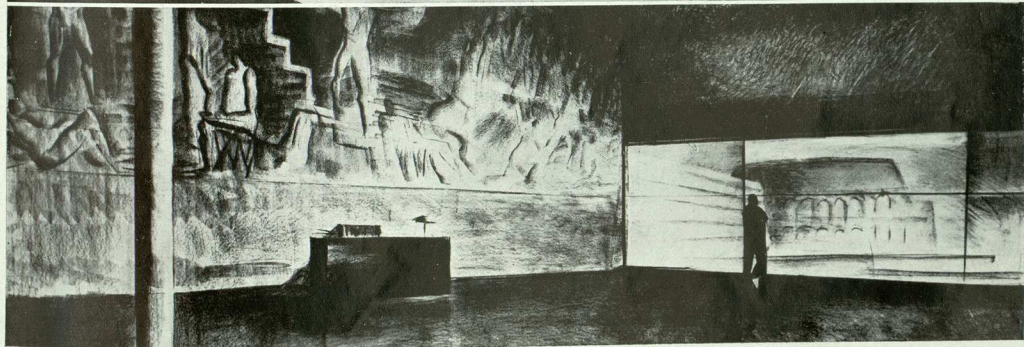
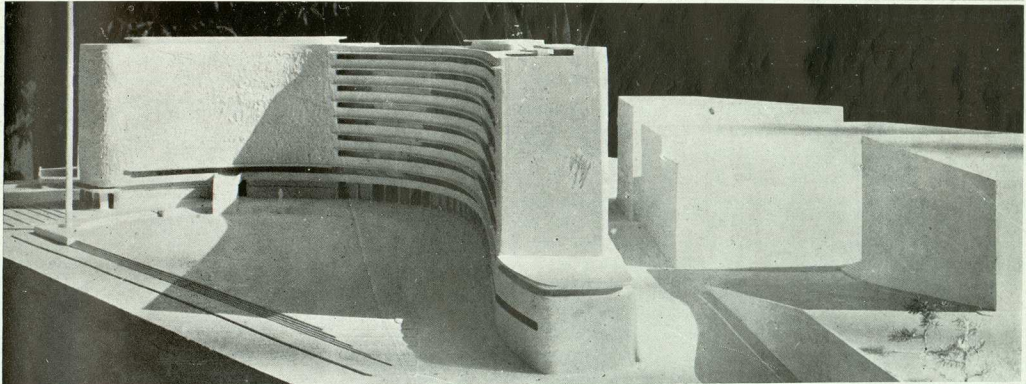
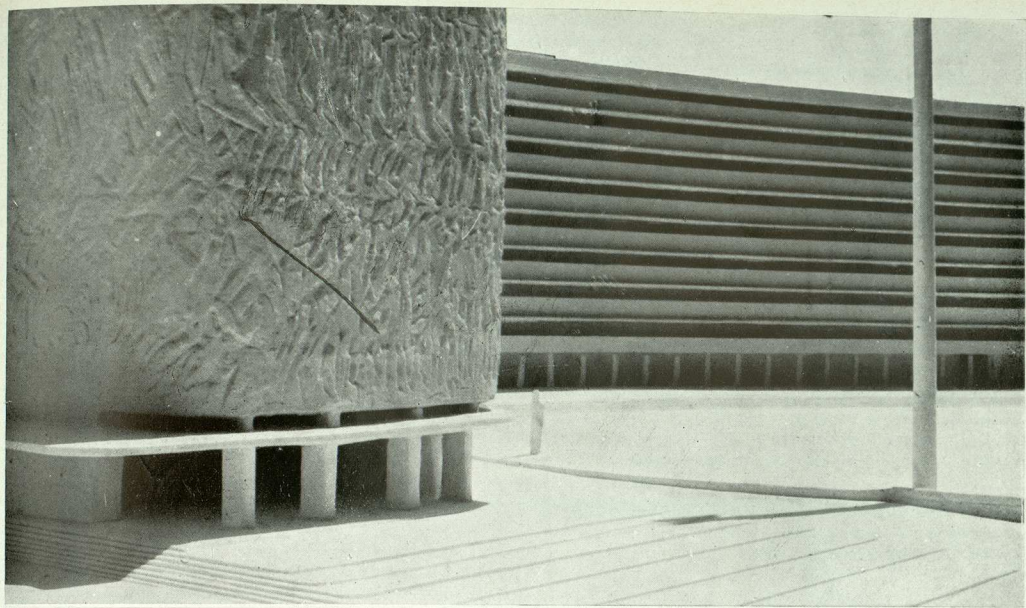
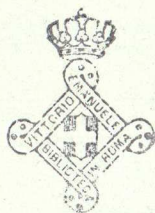
Naturalmente, in quanto ho detto e in quanto dirò, noi dobbiamo continuare a considerare il teatro non in quanto è talora creazione individuale di poesia, ma in quanto si incarna nel fenomeno sociale spettacolo.

Spesso in questa materia si fanno confusioni. Occorre ricordare sempre che teatro è fondamentalmente spettacolo. Anche secondo etimologia, una parola traduce l'altra. E lo spettacolo come tale riconosce la sua vita dall'essere immediato, contingente, transitorio, strettamente legato ai gusti, cioè ai costumi e agli interessamenti anche più caduchi di un'epoca, al suo linguaggio o gergo, perfino alle sue depravazioni e ai suoi capricci. La storia del teatro potrebbe in questo senso non fare parte della storia letteraria, entrare nella storia del costume.

Si può contradirmi, citando alcuni grandi nomi: Eschilo o Aristofane, Shakespeare o Calderon o Molière o Hebbel o Goldoni o Ibsen o Pirandello o Shaw e qualche altro. Ma anche costoro sono tutti, in partenza, animatori di spettacoli. Spettacolo non è appena quel che si vede. E il teatro può assai bene entrare talvolta nella letteratura, arte dello scrivere, ma per una coincidenza, nobilissima coincidenza. Gli autori di teatro, che sono oggi per esempio, soltanto in Italia, parecchie centinaia (fatevi dire il numero dalla Società degli Autori, e chi non è del mestiere non potrà credere a quelle cifre) gli inventori di spettacoli, o fornitori di copioni da servire a spettacoli, talvolta (come nei casi che ho detti) furono anche poeti: d'istinto trovarono quella sorprendente coincidenza e interferenza tra le necessità esteriori dello spettacolo e le loro intime necessità di espressione poetica. Seppero porre una creazione di poesia, che è un aspetto dell'eternità, a fondamento e materia principale dello spettacolo, che è una espressione di caducità. Il teatro diviene in tal modo un esempio tipico di arte applicata all'industria (poesia applicata all'industria dello spettacolo). Trascorsa l'epoca in cui l'autore ha scritto, lo spettacolo può essere svanito, la poesia è rimasta. E' rimasta la poesia dei tragici greci e di Aristofane e di Shakespeare e di alcuni altri, ma tutta questa poesia non ha più, come aveva nascendo, un luogo a parte; va a collocarsi in parità accanto all'altra, a Leopardi, a Goethe, a Cervantes. E quella poesia ha perduto almeno in gran parte il fascino che aveva come spettacolo. Come spettacolo, l'ultima delle farse dell'arte può avere alla fine del Seicento più legittimità che il *Re Lear*, la più superficiale delle « commedie brillanti » poteva trent'anni fa avere più fascino teatrale che il *Tartufo*, una originale invenzione di rivista poteva ieri interessare più che tutta *l'Orestiade*. Le esumazioni come tali, sono esercizi inutili e malinconici. Dico esumazioni « come tali », perchè talvolta può accadere, è accaduto, che un lavoro vecchio, o antico, diventi buon materiale nelle mani di un abile teatrante per inventare uno spettacolo nuovo. Ma quel teatrante si servirà del vecchio testo come di materiale bruto, come il musicista si serve di un libretto, il cinemista di un soggetto, banditi quei pregiudizi di fedeltà, di curiosità storicistica, che sono invece i più sacri per l'« esumatore ». Naturalmente queste operazioni van limitate o a lavori compiutamente caduti nell'oblio, o a lavori antichi; cioè a opere nelle quali il peso dell'autore, e il suo diritto a responsabilità, o sono scomparsi, o han cambiato sede perchè egli l'autore è andato a collocarsi nell'Olimpo dei poeti. Con i quali lavori antichi, che hanno trionfato la loro carriera di capolavori poetici, si può far quel che si vuole, tal quale come con lavori del tutto dimenticati o morti. Pigliate *Agamennone* e fatene una commedia brillante, cavate una *féerie* con ballo e lotta dall'*Amleto*, ne saremo tutti felicissimi.

Questo per precisare, che a ogni epoca, o caratteristica frazione di epoca, interessa quello che è il suo spettacolo tipico, nato con lei e da lei. Per questa ragione, lo spettacolo sempre e dappertutto è stato una forma, in vasto senso, popolare: e il teatro è decaduto quando s'è creduto di poter fare del teatro per gli eletti.

Volete la storia, dirò meglio l'elenco cronologico, degli spettacoli tipici? Tragedia e rivista politica in Grecia, rappresentazione sacra medioevale, dramma elisabettiano, dramma spagnolo, commedia dell'arte (comprendendovi le sue propaggini Molière e Goldoni), melodramma italiano, dramma postromantico, operetta viennese, commedia brillante parigina, balletto russo, *fine*. Ecco la storia degli spettacoli teatrali fino al chiudersi della seconda epoca della umanità civile occidentale, l'epoca romantica, che comincia con Cristo e arriva alla Guerra Europea. Ed è tutta una storia di folle. Lo spettacolo vive, da Eschilo a Verdi, in quanto ci passa un milione d'occhi a guardare.

E al tempo nostro? Vi ho nominato, dal sesto secolo avanti Cristo alla Guerra Europea, dalla tragedia greca al balletto russo, dieci forme di spettacolo che furono, ognuna per il suo più o meno lungo periodo, vive: e dico vive non solamente come fatto artistico ma insieme come fatto sociale; cioè, ognuna per il suo periodo bene rispondenti alla fondamentale necessità umana spettacolo: nella quale elencazione ho anche trasceso il limite di materia accordato a questo Convegno, che dovrebbe essere dedicato in modo particolare al cosiddetto « teatro di prosa ». E oggi? Abbiam posto come principio che ogni tempo ha il suo spettacolo tipico. Ciò implica qualche cosa di abbastanza complesso. Non basta, perchè un tempo abbia il suo teatro, vi siano autori anche ottimi che scrivono e attori che mettono in scena. Occorre il pubblico. Lo spettacolo è una collaborazione. La partecipazione del pubblico, con la sua frequenza ai teatri e con il suo discuterne, costituisce gran parte della vita teatrale di un dato paese in un dato tempo. Non basta che vi siano capolavori. La *Mandragola* è un capolavoro, forse la più grande commedia della storia letteraria d'Italia, ma intorno alla *Mandragola* non c'è, nel primo quarto del secolo decimosesto, una situazione teatrale. Oggi abbiamo in Italia un grande autore e poeta teatrale, anche altre nazioni hanno grandi scrittori di teatro. E ognuno d'essi non è un solita-

Progetto del GUF di Roma (architetti Petrucci, Muratori, Tedeschi) per il Palazzo del Littorio

rio, hanno un loro pubblico, e pubblico fedele. Ma non basta ancora. Quando diciamo «il teatro di prosa è una cosa finita», si ha ragione, e gli esempi in contrario, i Pirandello, i Shaw, gli O' Neill, i Molnar e altri, e i loro successi in tutta Europa, non servono a contraddirci. Non c'è intorno a noi *Il Teatro,* non c'è una vera e viva situazione teatrale, la necessità spettacolo non ha generato per il tempo nostro una sua forma di teatro, tipica e vivacemente innestata, incarnata, nella vita e nell'interessamento e nella coscienza del tempo, come aveva generato e vivacemente innestato nella vita del tempo loro e la tragedia greca e le altre forme, giù fino alla commedia brillante parigina o al balletto russo.

Il che è perfettamente naturale.

Le ultime grandi espressioni teatrali vive, con piena corrispondenza di folle, sono state il melodramma verdiano e il dramma musicale di Wagner. Immediatamente seguirono, pure vive ma di minore fiato, il dramma postromantico, l'operetta viennese, la commedia brillante parigina da Labiche alla *Dame de chez Maxim,* ultimissimo, come ho detto, il balletto russo.

Queste sono indicazioni preziose..

Il successo del balletto russo precede immediatamente la Guerra Europea.

La Guerra Europea chiude, in ritardo, il secolo decimonono.

Ma il secolo decimonono è stato così lento a morire (ancor oggi, a trentaquattro anni di quel che vorrebbe essere il secolo nuovo, ci disturbano le scosse estreme di quello), è così lento a morire, perchè non si tratta solamente del passaggio di un secolo all'altro: il secolo decimonono chiude e conclude tutta una lunga e grande epoca, la Seconda Epoca della umanità civile d'Occidente, l'epoca Romantica, che comincia con l'avvento di Cristo. Il romanticismo in senso più stretto dà le sue più poderose espressioni ultime a teatro con Verdi, con Wagner, con Ibsen. Poi la gran fiamma si spegne. Tutte le cosiddette «arti d'avanguardia» che han caratterizzato il primo quindicennio del nostro secolo, cioè l'immediato anteguerra, sono state il rogo brillante su cui il Romanticismo ha bruciato i suoi ultimi avanzi. Il frutto teatrale delle «avanguardie» è stato il balletto russo; perciò l'ho messo come estrema forma teatrale, su cui si chiude la seconda epoca.

La guerra ci ha lasciati *tabula rasa,* che è la condizione più desiderabile per ricominciare. E comunque la situazione di primordiali è sempre la situazione migliore per fare dell'arte, dacchè l'arte è fatta di spontaneità e naturalità, mai di esperienza. Non per nulla la storia di ogni arte, in ogni paese, è quasi sempre storia di decadenza.

Questa certezza, di trovarci al primordio di un'epoca, ci dà già un elemento fondamentale per la nostra veduta intorno al possibile teatro del nostro tempo.

In coincidenza, la stessa indicazione ci è fornita dal considerare anche in particolare la storia dello spettacolo tipico negli ultimi due secoli. Mi riferisco all'Italia, ma credo che la situazione teatrale dell'epoca moderna, in una veduta a tratti così ampi, possa considerarsi uguale a tutta l'Europa.

Questa considerazione, per essere utile alla nostra ricerca, va fatta osservando la storia del teatro non come svolgimento dell'opera d'arte, ma come svolgimento del pubblico, del suo comportamento di fronte allo spettacolo.

Spettacolo tipico fu per il nostro Settecento il primo melodramma (dico il primo, potendosi considerare il melodramma anteriore ancora come musica da camera). Nel Settecento il pubblico è ultraaristocratico, raffinatissimo, vestito di colori vivaci; parte importante dello spettacolo sono gli intervalli, le visite dei cavalieri nei palchi. La stessa separazione netta tra il trascurabile recitativo e il cantabile che accentra a sè l'attenzione dopo un preciso richiamo dell'orchestra, è indizio dell'importanza che nella composizione totale dello spettacolo doveva avere la parte mondana. Mutandosi i tempi, lungo tutto l'Ottocento, il governo dello spettacolo passa alla borghesia; domina il colore oscuro, i palchi sono diventati silenziosi, chè platea e loggione non permettono alla aristocrazia di ridurre il teatro a ritrovo mondano. Nello stesso tempo gli applausi sono più ampi e fragorosi. Poi a poco a poco ogni entusiasmo si attenua. Il teatro diventa una cosa piccola. Già la letteratura andava rubacchiando nei margini, lavorando di sofismi per giustificarsi del sostituire alla luce la penombra, all'azione l'intenzione, alla parola il mormorio: cioè allontanandosi sempre più dallo spettacolo. Il quindicennio che abbiamo assegnato alle avanguardie vede un fenomeno curioso, l'avvento dei teatrini, la corsa al più piccolo, trecento spettatori, duecento; a creare un teatro ove invece che duecento i posti fossero ottanta, c'era da farsi una posizione.

(Ma è doverosa una osservazione; i teatrini di cui parlo, erano un fenomeno soprattutto mitteleuropeo, ed erano frutto d'una volontà estetica, quella medesima che portò al trionfo della mela, del pensierino monosillabico, l'arte dell'attimo fuggente. Qui da noi abbiamo avuto, tra il '23 e il '29, cioè molto in ritardo, due diversi ma tutte e due importanti esempi di teatrini (quello di Bragaglia e quello degli Undici diretti da Pirandello): in questi la piccolezza non nasceva da povertà decadente, ma dalla loro funzione di battaglia rieducativa contro il teatro borghese e contro il basso commercialismo che dominava tutta la nostra vita teatrale).

S'era dunque arrivati ai teatrini per cinquanta persone, piccolo pubblico corretto e ipercriticante, quando la guerra spazzò via tutto quel mondo, e ci lasciò *tabula rasa.*

Oggi la lotta, in tutto il campo dell'arte, è tra gli smidollati nostalgici che non accettano quel *tabula rasa,* e si ostinano ad andar a spazzar con le mani sotto la tavola per raccattare gli ultimi avanzi delle ultime scuole dell'esausto romanticismo, e gli altri che vorrebbero ampiamente respirare l'*atmosfera di primordio* che la sorte ha assegnato al nostro tempo.

Quanto al teatro, voi capite le conseguenze che facilmente si possono trarre da questa serie di vedute. Anche qui, si va avanti a motore spento, fin che c'è discesa. Aspettiamo che la vecchia macchina si fermi del tutto. Ma possiamo tirare qualche somma facile. Anzitutto, metterci bene in mente che il teatro decade quando di una cosa, in alto senso, popolare, si cerca di farne una cosa per gli eletti. In secondo luogo, avvertire che, trovandoci noi all'inizio di un'epoca (la Terza epoca della umanità civile d'occidente) la cosa più necessaria per la nostra arte è creare i miti nuovi, come gli inizi dell'epoca classica crearono i miti preomerici, come gli inizi della romantica crearono i miti cristiani. S'intenda, io non dico che lo scrittore si debba mettere a tavolino con la testa tra le mani a dire «ora faccio il mito». Voglio dire soltanto, che poichè la primordialità del nostro tempo ha sete di nuovi miti, e la sua spontaneità dovrà crearseli riteniamo interessante e legittima oggi solamente quella poesia che abbia tendenza a inventare nuovi personaggi e nuove favole da andare liberi per il nuovo mondo ad animarlo.

Poichè il teatro deve fare i suoi conti con un pubblico immediato il teatro non

corre il pericolo che minaccia l'arte narrativa o la lirica ove una casta di critici intellettualoidi può arrivare per qualche tempo a creare strane confusioni imporre come poeti del tempo nuovo i più manifesti rappresentanti della decadenza del vecchio. Al teatro non mancano, lo abbiamo detto, autori, e anche grandissimi autori nuovi. Manca la situazione, *l'equilibrio tra palcoscenico e pubblico*. Il teatro come istituzione, come costume aderente alla vita quotidiana del secolo, è una storia conchiusa. La necessità spettacolo permane. Che cosa potrà domani rispondervi?

Da tutte le cose dette pare emergere all'ingrosso la tendenza sia quella medesima che fu la tendenza dell'antica Grecia, il teatro in vastità; grandi linee, colori semplici, panorami assai vasti. Dicendo panorami, va inteso panorami di sentimenti e di favola. E va similmente inteso, tutte le volte che diciamo «spettacolo», che non si deve intendere esclusivamente visivo. C'è stata una tendenza che ha creduto per qualche tempo che spettacolo volesse dire «apparato scenico». Ma nemmeno per idea. Spettacolo vuol dire soltanto: qualche cosa che tragga il suo valore dell'essere rappresentata in atto. Una commedia di Goldoni, per esempio, è spettacolo in pieno, anzi, è puro spettacolo (in quanto sovente non ha un valore o poetico o psicologico o altro, che si salvi alla lettura): e tuttavia essa è quanto è possibile lontana dal «visibilismo» dei registi a oltranza che ancora ieri ponevano gli stupori dell'apparato come principale fonte di suggestione sullo spettatore.

Dicevo dunque, teatro in vastità, a sentimenti elementari e panorami amplissimi. Con questo solamente potremo ristabilire l'equilibrio, e l'autore di spettacoli avrà il suo corrispettivo adeguato dalla parte del pubblico. A questo teatro in vastità, a questo teatro, diciamo pure, per folle, la folla accorrerà, non come stanca e fredda giudice, ma come un personaggio. La sua partecipazione al dramma rappresentato sarà piena.

E il cinematografo?

C'è qualche cosa da rispondere.

Le vicende dell'arte cinematografica hanno sconvolto tutte le leggi della storia naturale. In zoologia l'animale, e sia pure l'animale uomo, comincia bambino, poi diventa adolescente, giovane, maturo, vecchio. Tutte le altre arti avevano seguito questa legge naturale. In tutte le altre arti si è cominciato dalla ingenuità; per questo i tempi iniziali di tutte le altre arti sono i più ricchi di poesia, perchè, ripeto, la poesia è fatta di primitività non di esperienza.

Nella storia del cinema è accaduto l'esatto contrario. Il cinema è nato vecchio; la sua infanzia era la vecchiezza del teatro di prosa; lui era fatto dei detriti del vecchio dramma, che non si reggeva più sulle gambe. Più tardi aveva cominciato a districarsi, ad arrivare a una specie di virilità fatua, all'epoca dei divi; poi era divenuto adolescente avventuroso e pieno d'imprevisti nell'ormai antico film americano; poi maturo di amare esperienze con i russi e i tedeschi, e infine perfino giovinotto di avanguardia in Francia.

Ed era nelle migliori condizioni per dominare il più vasto e vario pubblico. Ma lo hanno soffocato i milioni, lo ha soffocato la perfezione tecnica, da ultimo è venuta a dargli l'ultima stretta l'invenzione del parlato. Il quale poteva, o essere una grande risorsa da usare con discreto stile per arricchire l'altro, oppure saper inventare un genere a sè, tanto diverso dal muto quanto il melodramma è diverso dal dramma. Invece la matta bestialità che oggi dappertutto governa queste cose, ha fatto sì che il parlato non avesse altra funzione che di togliere al cinema le sue particolari suggestioni e la sua bella autonomia, e riprecipitarlo verso il teatro di prosa (e forse anche più verso il romanzo; vero e proprio «romanzo per analfabeti»). Tutto questo distoglie anche dal cinema quel consenso, che le folle gli stavano accordando, e che avrebbe potuto rapidamente tramutarsi nella classica collaborazione tra pubblico e autori, da cui nasce il vero e proprio spettacolo.

Quello dunque che occorre rintracciare per capire la situazione teatrale odierna, è il pubblico.

Ebbene, oggi, se voglio studiare la formazione di un nuovo atteggiamento del pubblico di fronte al fenomeno spettacolo, se voglio analizzare l'autentico pubblico, più che alla prosa, più che all'opera, più che al cinema, debbo cercarlo nelle folle domenicali che assistono al campionato di calcio.

Quell'entusiasmo continuo e teso, preparato da lunghe discussioni private e pubbliche e da una stampa competentissima (tutte cose che ormai mancano al teatro) è appunto la partecipazione dello spettatore portata al massimo grado. Parlo di quello che la fantasia creativa del popolo ha chiamato felicissimamente «il tifo». Il tifo è un fenomeno di sincerità e passione: il pubblico che prende veramente parte, con tutti i suoi nervi, minuto per minuto, azione per azione, tentativo per tentativo, alla tensione agli sforzi alle trovate alle rinunce ai colpi di genio agli errori alle delusioni al trionfo, di ognuno di quelli che si battono. Il tifo, che il Settecento dedicava soprattutto al teatro di musica e l'Ottocento soprattutto al teatro drammatico, quando lo spirito borghese stese il suo velo cinereo anche sul teatro, ha abbandonato il teatro ed è corso agli stadi: una partita ci appare più ricca di movimento drammatico che tutto il piccolo realismo o il lacrimoso psicologismo o la comicità sentimentalizzata che sono divenuti il solo nutrimento del teatro cosiddetto normale.

In questo genere di pubblici io amo prevedere il pubblico del teatro di domani.

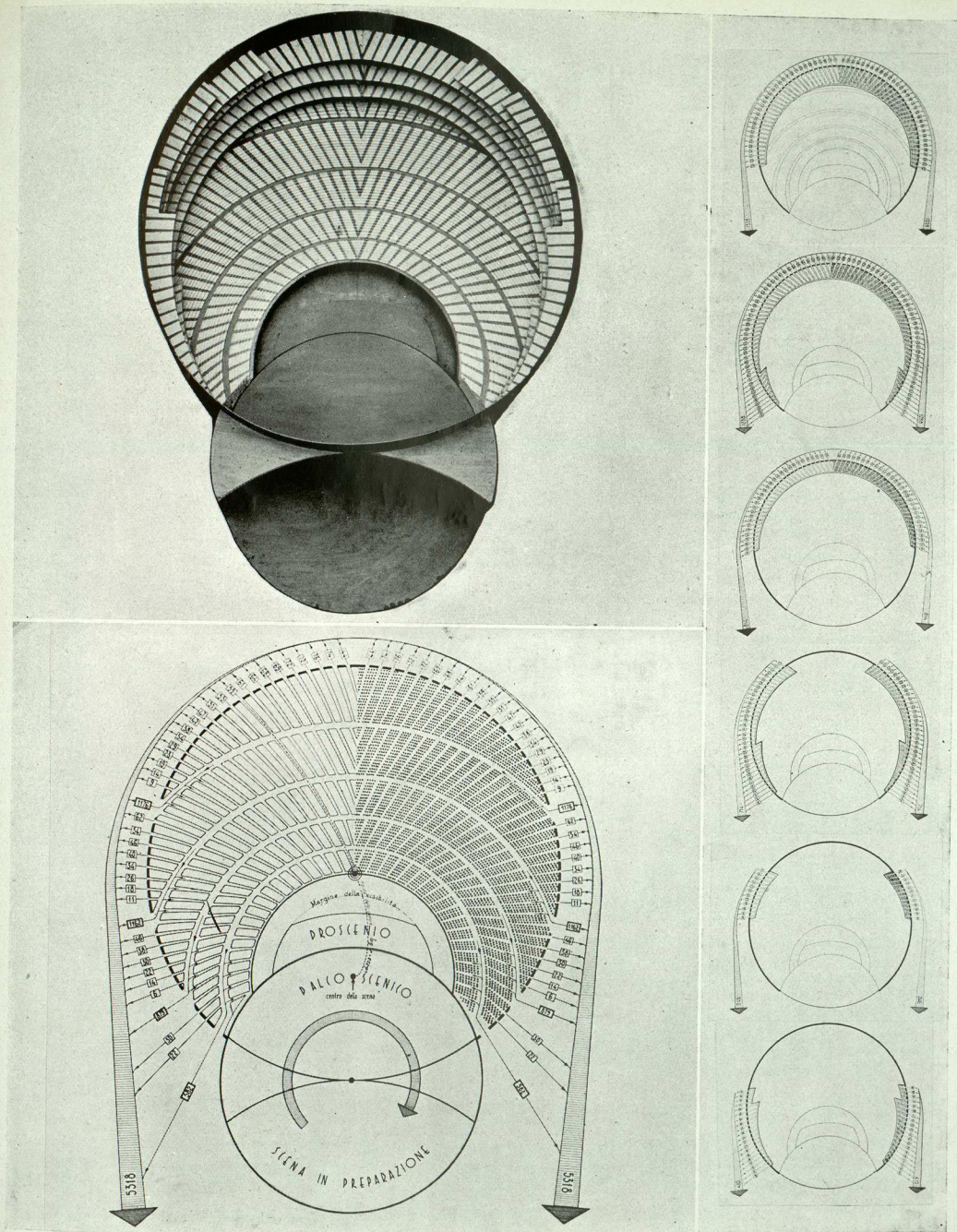
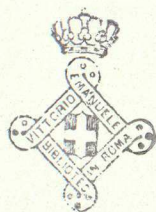
Naturalmente, una civiltà teatrale non può accontentarsi di un solo atteggiamento. Accanto al teatro per masse il teatro minore, quotidiano, dovrà continuare a vivere, con i suoi fini particolari; dovrà riprendersi, diciamo coraggiosamente, il teatro per i borghesi, il teatro d'abitudine, d'ordinaria amministrazione. Ma la esistenza dell'altro, dello spettacolo a vaste linee, a sentimenti elementari, avrà un benefico influsso anche sul teatro quotidiano per i necessari borghesi. Così accadrà che alla somma loro, cioè alla nuova vita teatrale che una creazione a grandi linee potrà dare all'epoca nuova, finirà per essere affidato in gran parte il còmpito di sborghesizzare la borghesia, che è il còmpito principale della «rivoluzione continua».

MASSIMO BONTEMPELLI

Tutte le obbiezioni che la maggioranza del «Convegno Volta» ha saputo fare alla concezione mussoliniana del «teatro per ventimila», si sono assommate nell'osservare con molta cautela che forse 20.000 *persone non possono vedere e sentire tutte ugualmente bene. Invano Ciocca ha dimostrato per geometria che i loro timori erano vani, invano altri ha cercato di far capire la grande portata storica e spirituale del monito di Mussolini. S'intestarono a protestare: «proprio ventimila? andiamo adagio, pensiamoci bene» e simili.*

Gente che se gli porti un millepiedi si metton subito a contare i piedi, e se son meno di mille strillano che volevi fregarli.

M. B.

Teatro di massa nel progetto di Gaetano Giocca - Pianta

ASPETTI TECNICI DEL TEATRO DI MASSA

Nelle more di questo mio studio della tecnica del teatro di massa, ha avuto luogo in Roma il convegno Volta, dedicato al teatro drammatico. In seno a questo convegno ho avuto la fortuna di esporre il mio punto di vista sul problema geometrico del teatro, e quindi ora mi è molto facile mantenere ai lettori di *Quadrante* la promessa di portare a termine la trattazione su *Quadrante* 14/15.

In *Quadrante* 14/15 la formula della spirale logaritmica va corretta, per errore di stampa.

Essa è $e^{\alpha} = r^{\frac{h}{a}}$

Ho proposto di dare all'angolo *OBA* il nome di *angolo caratteristico di ascensione* del teatro. Debbo osservare, per la esattezza che l'angolo *OBA*, per *d* e *h* costanti, diminuisce leggermente quando la retta *OB* si inclina (l'inclinazione non può andare oltre un certo limite per evidenti ragioni di sicurezza degli spettatori). Fissato l'angolo di ascensione, e descritta la spirale logaritmica di profilo della platea, è sufficiente farla ruotare attorno al centro per ottenere, una famiglia di spirali uguali tra loro, ciascuna delle quali è un possibile profilo di balconata. Va così prendendo luce la *metodicità* del procedimento geometrico, poichè una semplicissima rotazione fa nascere tutti i profili delle balconate.

Esaurito il problema geometrico della utilità in piano verticale, voglio considerare quello della visibilità in piano orizzontale. La disposizione dei sedili più favorevole alla visibilità è quella a losanga della Tav. II.

Essa consiste nello sfalsare ciascuna fila di sedili rispetto alla precedente in modo che ogni spettatore possa vedere la scena non sopra la testa ma fra le spalle degli spettatori che precedono. Così, senza peggiorare la visibilità, si può diminuire l'inclinazione della platea e delle balconate, perchè l'angolo di ascensione risulta dimezzato. Infatti la testa che può intercettare la visuale non è più, per ogni spettatore, quella dello spettatore della prima fila avanti, ma quello della seconda fila.

Per disporre i sedili a losanga senza perdere posto, è necessario inclinare i corridoi rispetto alla direzione della visuale. L'inclinazione dipende dalla distanza fra due sedili vicini e dalla distanza tra file di sedili vicine: precisamente è la metà del rapporto tra quella e questa.

Poichè il canone fondamentale del teatro di massa è che tutti i sedili siano uguali e ugualmente disposti, l'angolo di inclinazione dei corridoi è costante per tutta la sala. A questo angolo propongo di dare il nome di *angolo caratteristico di declinazione* del teatro.

Fissato l'angolo caratteristico di declinazione, si giunge a una formula matematica della curva dei corridoi, traverso la osservazione, che essendo le file dei sedili assai vicine l'una all'altra, la direzione della congiungente i sedili contigui di due file si confonde con la direzione della tangente alla curva del corridoio. L'angolo che questa tangente fa con la direzione della visuale è l'angolo di declinazione, che è costante. Quindi la curva del corridoio è quella che mantiene la costanza dell'angolo della tangente col raggio vettore diretto a un punto fisso.

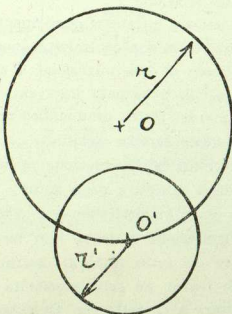
Questa curva è ancora la spirale logaritmica e quindi l'equazione della curva dei corridoi è ancora la

$$\varepsilon^{\alpha} = r^{\frac{h}{a}}$$

nella quale h è la metà distanza fra sedile e sedile e a la distanza tra fila e fila. Avviene quindi questo fatto ammirevole, che una *unica legge matematica governa la visibilità dei teatri.* La curva profilo della platea e delle balconate è la stessa curva-profilo del corridoio; quella è tracciata in piano verticale e questa in piano orizzontale, quella dipende dall'angolo di ascensione e questa dall'angolo di declinazione.

Tracciamento del teatro e disposizione dei posti, in riguardo alla visibilità. Riduciamo la forma del teatro alla più semplice espressione fissando:

a) il centro della sala O

b) il centro della scena, eccentrico rispetto a quello, O_1

c) il raggio *medio* della sala r

d) il raggio *medio* della scena r_1

e partiamo dall'ipotesi semplificabile che sala e scena siano circolari, cioè che i raggi r e r_1 siano costanti. Il tracciamento del teatro e la disposizione dei sedili si possono effettuare secondo il seguente procedimento metodico:

1) Fissare le distanze tra i sedili e tra fila e fila di sedili e quindi calcolare l'angolo di declinazione. In base a questo descrivere la spirale logaritmica dei corridoi, prendendo come centro, naturalmente, *il centro della scena,* che è il centro della visione.

2) Fissare il numero dei sedili compreso tra corridoio e corridoio. Io conservo il convincimento che questi sedili debbano essere *quattro e non di più;* per la comodità degli spettatori che si recano al loro posto. Fissare la larghezza *minima* del corridoio.

3) Tenuto conto che i corridoi a spirale si aprono a ventaglio, quindi la loro larghezza aumenta dall'interno all'esterno, e cioè fissare la larghezza *massima* dei corridoi a spirale, e interrompere le file dei sedili, che devono essere naturalmente concentriche al centro della scena, in corrispondenza di essa larghezza massima, e intercalando ivi, un corridoio anulare di raccolta dei corridoi a spirale. Il corridoio a spirale riprende all'esterno del corridoio anulare, ridotto alla larghezza minima.

Non occorrono altri elementi per il tracciamento dei sedili in piano orizzontale.

4) Calcolare in base alla distanza fra fila e fila di sedili e all'altezza che si deve dare all'occhio di ogni spettatore, sull'occhio dello spetattore che è avanti l'angolo caratteristico di ascensione. Di conseguenza tracciare la spirale logaritmica di profilo della platea, che deve avere il suo centro nell'orlo di visibilità, da assumersi con un certo margine sull'orlo della scena.

5) Descrivere l'imbuto della platea, facendo ruotare la spirale logaritmica di profilo intorno all'asse verticale passante per il centro della scena.

6) Far ruotare la spirale di profilo della platea dal basso all'alto di un angolo acconcio, per avere il profilo della prima balconata, tenendo presente che a grandi rotazioni corrispondono balconate sporgenti e a piccole rotazioni balconate meno sporgenti, ma naturalmente in numero maggiore, cosicchè v'è un compenso. La sporgenza della balconata è limitata dalla necessità di non intercettare la vi-

sta agli spettatori dell'ultima fila della platea.

7) Far ruotare il profilo della prima balconata intorno all'asse verticale passante per il centro della scena, per avere l'imbuto della balconata. Tenere presente che per l'eccentricità degli imbuti della platea e della balconata rispetto al cilindro costituito dalla sala, l'intersezione delle superfici non è orizzontale, ma degrada ai lati. Anche la balconata degrada e *più rapidamente della platea.* Ne viene che stabilita una minima altezzà del soffitto sulla platea, a un certo punto bisogna interrompere ai lati, la prima balconata.

8) Tracciare la seconda balconata analogamente alla prima, tenendo conto che nel punto in cui la prima balconata, ai lati, si interrompe, si può continuare la seconda, finchè anche essa giunga a quell'altezza sulla platea che si è assunta come minima.

9) Tracciare le balconate superiori con lo stesso sistema, avendo presente che stabilita la massima inclinazione dei profili delle balconate agli effetti della sicurezza degli spettatori, siccome l'inclinazione cresce dai lati verso il centro, le balconate più alte *si arresteranno ai lati.*

Non occorre altro per fissare matematicamente, nel teatro di masse il posto di ogni spettatore agli effetti della visibilità.

Acustica, capacità, rapidità di sfollamento. - Questi requisiti del teatro sono tutti subordinati alla visibilità.

La migliore acustica del teatro di massa si ottiene fasciando il teatro di *assoluto silenzio,* ed evitando con acconci mezzi ogni risonanza. Così si assicura l'audizione a tutti gli spettatori perchè l'avere tolto ogni ostacolo alla visibilità ha tolto ogni ostacolo anche all'audizione diretta. Quando il teatro è fasciato di silenzio, senza eco, e l'audizione non è intercettata da ostacoli tra la sorgente del suono e l'orecchio, l'audizione è perfetta anche a distanze molto maggiori di quelle dei moderni teatri di massa, cioè alle massime distanze che si verificavano nei teatri greci.

Quanto alla capacità è chiaro che quando i sedili sono disposti nel modo più razionale rispetto alla visibilità, non è possibile pensare ad aumentare la capienza cioè a diminuire il volume a parità di numero di posti, senza compromettere la visibilità. Solo è lecito limitare alquanto la cubatura della sala profittando del degrado delle balconate verso i lati per inclinare anche il soffitto della sala dalla platea verso la scena.

Quanto alla rapidità di sfollamento, non occorrono studi particolari. Essa si risolve da sè.

I corridoi a spirale che la geometria ci ha insegnato a tracciare sono già i corridoi di sfollamento. La loro conformazione è un invito naturale a sfollare. I corridoi anulari sono come collettori del flusso dei corridoi a spirale. Non vi sono incroci, strozzamenti, cambiamenti repentini di direzione, spigoli vivi. Alla testata di ogni corridoio principale e secondario vi è una apertura. Le aperture delle diverse platee non sono, come sappiamo, tutte allo stesso livello, ma degradano dal centro verso i lati. Ciò significa che collegando le aperture dello stesso ordine di balconate con un corridoio a rampa che fasci all'esterno la sala del teatro, discendendo da ambo i lati verso la scena, *si evitano tutte le scale.* Siamo dunque in una condizione di sfollamento ideale. Potremmo applicare al moto degli spettatori che sfollano le leggi del moto dei fluidi nelle tubazioni ed arrivare a mantenere in tutti i corridoi una velocità costante di efflusso. Così, sapendo per esperienza quale è la massima velocità delle folle nei corridoi, arriveremmo *al minimo assoluto del tempo di uscita dal teatro.* Da questo minimo tutti indistintamente i teatri sono oggi spaventosamente lontani e se qualcuno volesse applicare ai più celebri di essi le leggi dell'idraulica, ne rimarrebbe terrorizzato.

Considerazioni sul Convegno Volta. Io dovrei qui passare alle applicazioni pratiche del metodo geometrico sopra illustrato, ed al confronto delle forme diverse di teatro, ma preferisco rimandare questa parte della trattazione ad un prossimo numero di *Quadrante.* Non posso però rinunciare a qualche osservazione circa l'accoglienza che gli illustri partecipanti al Convegno Volta hanno fatto alla mia relazione.

Qualcuno fra gli autori partecipanti non ha nascosto la sua contrarietà quasi che si trattasse di una intrusione, o quanto meno di un anticipato intervento nella questione del teatro drammatico di massa, la quale sarebbe anzitutto questione di repertorio, la cui soluzione va lasciata alla libera iniziativa degli autori.

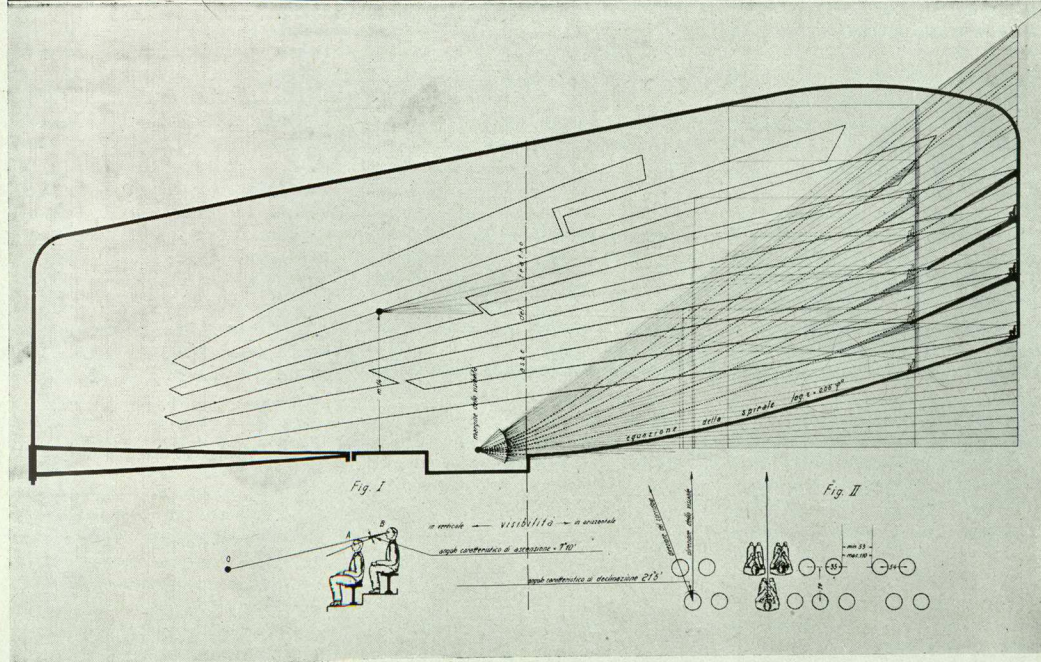
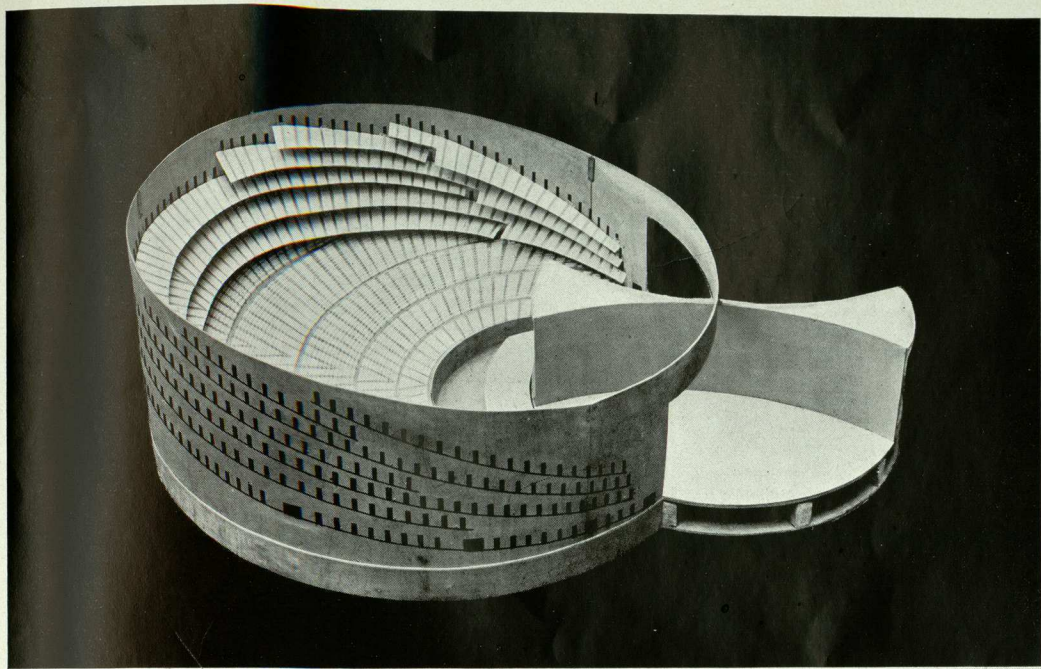
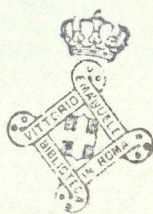
Sono anch'io perfettamente d'accordo che l'ispirazione artistica non ha nulla da fare col fatto fisico di costruire un grande teatro, nè colla possibilità fisica di portare a contatto con gli autori folle infinite di spettatori. Io credo che la funzione del teatro di massa non sia quella di allargare indefinitamente i permessi di entrata nei chiusi giardini dell'arte. Il teatro di massa è prima di tutto un'arma politica, sociale e culturale di grandissima efficienza. Sono affiorate nel Convegno, non certo da parte di Italiani, vecchie discussioni tra politica sociale e cultura. L'Italia ha da tempo sorpassato queste barriere pregiudiziali, e per essa, politica sociale e cultura sono una cosa sola. Se possedessimo già oggi il teatro per 20.000, che per Mussolini ha un significato preciso su cui non è possibile sottilizzare, il teatro per 20.000 posti a sedere, la sua funzione sarebbe importantissima. Servirebbe per le parate, per le grandi riunioni corporative e di popolo per i discorsi di propaganda, per il cinematografo apportatore di luce culturale, per le grandi esecuzioni liriche e musicali, eterna fonte di gioia e di elevazione spirituale per le folle. Non servirebbe per il dramma di repertorio? Io penso che tutto ciò che vi è di più duraturo e grande nel teatro drammatico, sia per le masse da Sofocle a Shakespeare. Ma senza entrare in discussione su questo campo, che con la geometria nulla ha a fare, sono certo che al teatro drammatico è riserbato in Italia, un luminoso avvenire. Come bene auspicava Marinetti, nel teatro Italiano, non ci sarà più posto per i drammi erotici e per i drammi gialli. Esaltando l'energia, la lotta, la velocità, il progresso, il teatro di massa risveglierà la fede e desterà la coscienza corporativa.

GAETANO CIOCCA

CORSIVO N. 137

L'abbiamo detto diverse volte: a noi non importa (anzi: ne siamo lieti) che Quadrante *sia preso e spezzettato su altre pubblicazioni. Ci teniamo molto alla circolazione delle nostre idee. Ma che gli amici del «Guf» di Bologna prendano nostre tavole e le ripubblichino nel bellissimo numero unico destinato agli studenti nordamericani sforbiciate malamente è un poco eccessivo. Componiamo tavole discrete per chi vuol servirsene, ma servirsene senza forbicimetterle.*

P. M. B.

Teatro di massa nel progetto di Ciocca - Il plastico - Studio della visibilità

IL CINEMA DIRETTO

Chi abbia seguito la campagna che Quadrante *ha condotto per il rinnovamento dalle basi della nostra cinematografia, potrà comprendere la soddisfazione che abbiamo provata all'annunzio dei recenti provvedimenti governativi.*

Come in tutte le cose serie, anche qui la sostanza prevale sulla forma. Non si tratta — come qualche liberista cinematografico vorrebbe far credere — di una burocratizzazione o, peggio, di una gretta sorveglianza burocratica dell' attività di una branca artistico-industriale; si tratta invece dell'inizio realizzativo di una mentalità nuova che, formatasi nella coscienza del Paese, è stata intesa e accolta dal Regime.

I due capisaldi delle nostre convinzioni in materia di cinema sono ben noti ai nostri lettori: 1) *gli interessi industriali cinematografici, in Regime Fascista, debbono essere nettamente posposti a quelli d'ordine educativo, sociale, morale e di orientamento delle masse, (e ciò anche a costo di giungere a quella* ultima ratio *che è la cinematografia di Stato);* 2) *rinnovare i quadri, immettere nell'attività cinematografica italiana elementi nuovi, fattivi, non legati a interessi preesistenti e preparati, non da una pratica facilona che li aggiogherebbe a quella* routine *che si vuole abbattere, ma da uno studio serio e appassionato dei grandi problemi organizzativi, tecnici, sociali e artistici della cinematografia moderna.*

Queste nostre antiche premesse sono state pienamente soddisfatte con i recenti provvedimenti. Il passaggio del controllo sull'attività e sullo sviluppo della cinematografia in generale al Sottosegretariato per la stampa e la propaganda denota chiaramente come il Regime non consideri questo ramo di attività alla stregua di qualunque altra industria, ma riconosca in modo esplicito l'assoluta prevalenza degli elementi etici, sociali e politici non solo su quelli strettamente industriali, ma anche su quelli astrattamente artistici, intesi nel senso loro attribuito da certi esteti del cinema.

E' consolante che alla direzione del nuovo organo statale cinematografico, sia stato chiamato Luigi Freddi. Il compito che gli incombe non è dei più semplici e gli ostacoli «umani» che egli dovrà superare — ben più gravi di quelli materiali — non sono nè pochi nè lievi.

Dal contenuto delle disposizioni risulta in modo eloquente entro quali limiti dovrà svolgersi l'attività della nuova Direzione generale per la Cinematografia. Limiti amplissimi, perchè se si eccettuano le questioni di carattere strettamente corporativo o sindacale, tutto il movimento cinematografico italiano dovrà essere direttamente controllato dal nuovo istituto. Tra i compiti previsti o prevedibili bisogna dunque annoverare — oltre al controllo sull'opera di censura, opera che noi vorremmo meno formalista e più contenutista — un adeguato sviluppo dell'Istituto «Luce», la sorveglianza sulla produzione, la formazione spirituale degli spettatori traverso una stampa rispondente allo scopo, l'organizzazione della produzione tecnica, il controllo e il disciplinamento delle attività giovanili, lo sviluppo di organismi culturali cinematografici, e via discorrendo, per non citare che i principali. In altre parole: dare all'Italia un concetto esatto, realistico, fascista e non hollywoodiano della missione del cinema in un grande Paese, e provvedere perchè questa missione si svolga secondo le giuste aspettative.

Anche nel settore cinematografico gli errori commessi nel passato possono servire da indicazione preziosa: con questi errori — quasi sempre ripetuti con esasperante cocciutaggine — il cinema italiano può già mettere assieme una piccola storia. Da questa storia si può dedurre con tutta evidenza come, sino a oggi, la viva comprensione e la migliore volontà del Regime si siano sempre infrante contro una strana avversione a considerare il problema cinematografico in modo integrale e totalitario per stroncare definitivamente la imperante mentalità gretta, quattrinaia e pettegola, mentalità che fu la causa di tutti gli insuccessi.

Bisogna riconoscere che il Regime, oggi, non poteva nè più nè meglio. Lo Stato ha fornito l'arma e i mezzi adeguati per dare al Paese una cinematografia degna. Non vi può essere dubbio che se queste armi saranno intelligentemente adoperate, tra un anno al massimo, l'Italia dovrà farsi notare anche in questo campo.

E. C.

CORSIVO N. 138

Il fesso non si rivela in pieno quando dice delle fesserie, ma proprio quando dice delle cose giuste.

M. B.

«IL MILIONE» SI RIAPRE

«Il Milione» inizia la stagione con una mostra degna di considerazione, annunciando un programma vivo e polemico. Ecco che cosa ha scritto Giedion per la prima esposizione.

Vordemberge-Gildewart.

Un pittore tedesco che vive in Hannover, dove quasi tutte le costruzioni ufficiali sono in mattoni e di un triste stile da caserma.

Quando qualcuno, tra una cinquantina d'anni, si domanderà quale pittore di questi nostri tempi abbia vissuto in questa città di Hannover, non saranno che due i nomi sopravissuti: il pittore Vordemberge-Gildewart e il pittore e poeta dadaista Kurt Schwitters, l' incarnazione contemporanea di Till Eulenspiegel.

Vordemberge e Schwitters, ambedue isolati, negletti quasi completamente dai loro contemporanei tedeschi. Incomprensibili sino all'incredibilità, ma che tengon duro, malgrado tutti gli ostacoli.

Vordemberge-Gildewart ama, come i pittori olandesi Mondrian e Doesburg, come base della concezione artistica, le forme neutre. Egli allontana dalle sue pitture gli elementi psicologici, naturalistici o letterari. Vuole purificare l'atmosfera e collaborare, senza concessioni, alla creazione di una nuova espressione plastica.

In fondo, Vordemberge-Gildewart non è un uomo che marcia solo nel deserto. I contemporanei che non capiscono il senso della sua opera, spariranno un giorno. Si vedrà allora che la grande pianura della Germania del Nord si allunga verso l'Olanda. Verso l'Olanda, dove è nata l'arte puritana e purificatrice dei Mondrian e dei Doesburg. E' la regione che ha creato un'espressione identica. Si vedrà forse anche che questo clima artistico va ancora più lontano, traverso il Belgio fino in Normandia, il paese del pittore Fernand Léger, i cui colori e contorni fermi e precisi formano una specie di enclave *nella pittura francese contemporanea.*

Vordemberge - Gildewart appartiene a questi duecento o trecento individui dispersi nel mondo intero e destinati ad essere gli alfieri e i precursori di una vita nuova nella quale la realtà incompresa e creata da noi stessi sarà conquistata dal sentimento.

In 7 *sole parole Boccioni ha martellato il senso di tutta la nostra esistenza: «Noi siamo i primitivi d'una nuova sensibilità».*

S. GIEDION

I MOBILI D'ACCIAIO

Mentre l'origine dei mobili di *metallo* non è molto recente ed è difficile a rintracciare con precisione; quella dei mobili di *acciaio* — nelle forme e nei tipi che si sono affermati con caratteristiche precise — è recentissima.

Fra i mobili di metallo — ferro e lamiera — andrebbero anche considerati i vecchi letti verniciati a fuoco, le sedie ed i tavoli da caffè e da giardino ed alcuni mobiletti domestici che hanno trionfato nel periodo dello stile liberty. Ma essi erano talmente diversi da quelli ai quali noi ci riferiamo, da non poter essere nemmeno considerati come forme primitive degli attuali.

L'invenzione dei mobili di acciaio si può far risalire all'anno 1925 e può essere attribuita all'architetto ungherese Marcel Breuer ed all'architetto Mart Stam, olandese.

Il Breuer era in quel tempo al Bauhaus, la ben nota scuola tedesca di architettura moderna, fondata da Gropius e che la reazione nazional-socialista ha soppresso come una delle prime manifestazioni culturali della nuova mentalità.

Il Gropius era in quei tempi direttore della sua scuola e seguiva da vicino l'attività iniziale del Breuer. Egli ci offre validi argomenti per stabilire la data delle prime sedie inventate dal Breuer.

Negli atti di una questione giuridica che ebbe luogo in Germania in tema di brevetti, l'ex direttore del Bauhaus si esprimeva così:

« Le particolarità della creazione dei mobili del Breuer consistono nel fatto che egli usò per la prima volta tubi di precisione in acciaio — Praezisions Stahlrohre — nichelati e cromati, come scheletro costruttivo, specialmente per mobili da sedere; diede a questi tubi caratteristiche piegature e particolari combinazioni di attacchi; introdusse al posto delle *gambe* i cosiddetti *pattini* ed usò fasce e striscie di stoffa, di pelle e di vimini, tirate come superfici di appoggio e di sostegno.

« Secondo le mie convinzioni, i tubi metallici prima dell'apparizione dei mobili del Breuer, venivano usati soltanto come tubi di ferro, fusi e laccati; essi non erano elastici e non si prestavano ad essere nichelati. L'uso dei tubi di acciaio atti alla nichelatura non era precedentemente praticato.

« Il primo modello presentatomi dal Breuer a Dessau nell'anno 1925 fu la poltrona *B* 3 del catalogo Thonet. Breve tempo dopo egli eseguì una serie di altri modelli fra i quali la sedia *B* 5. Al principio del 1926 comprai io stesso alcune di queste sedie, che sono tuttora in mio possesso ».

Non si deve tuttavia trascurare un fatto importante e cioè che i primi tentativi del Breuer, mentre hanno aperto la via alla fabbricazione dei mobili di acciaio, non tenevano conto di una delle qualità essenziali del materiale e precisamente di quella che conferisce alle sedie ed alle poltrone la caratteristica principale, giustificando anche l'uso del materiale in sostituzione dei materiali rigidi: *l'elasticità.*

Infatti, tanto la poltrona *B* 3, che oggi appare come una macchinosa combinazione di sostegni e di appoggi, quanto la sedia *B* 5, avevano uno scheletro assolutamente rigido.

L'architetto olandese Mart Stam di Rotterdam costruiva nell'anno 1927 una sedia analoga alla *B* 5 del Breuer, nella quale però erano aboliti i sostegni posteriori.

Questo modello — in un primo tempo non ancora elastico perchè eseguito con tubi da gas (Gasrohre) — veniva più tardi perfezionato con l'impiego di tubi di acciaio e lo Stam presentava nel giugno del 1927 all'esposizione di Stoccarda il primo sedile di acciaio a struttura elastica, nel quale forma e materiale raggiungevano il loro accordo estetico e funzionale.

Quindi, se il Breuer si può considerare come l'inventore della sedia di acciaio, non si deve disconoscere allo Stam il primato nell'impiego dello stesso materiale secondo le sue proprietà e si deve riconoscerlo come inventore della *sedia elastica.*

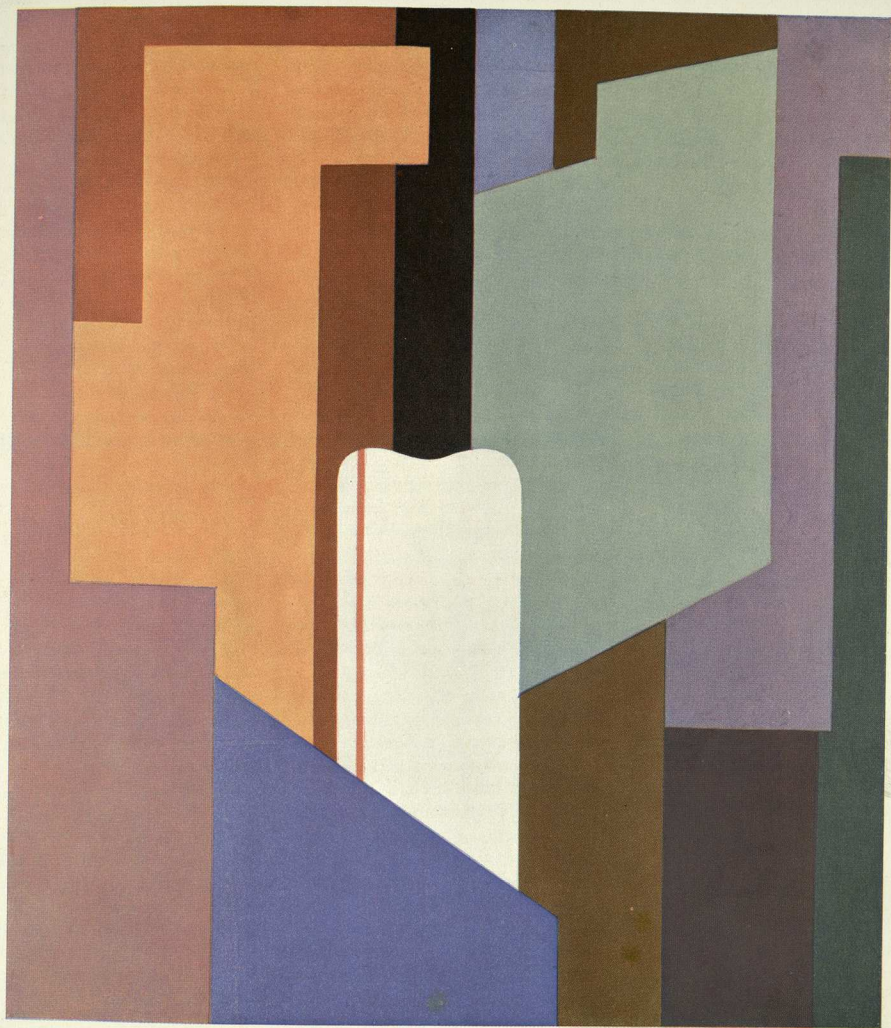
Fra i precursori dei mobili di acciaio vanno ricordati due ingegneri americani che nell'anno 1904 costruivano un sedile ed una sdraia nelle quali appariva il tentativo di eliminare gli appoggi posteriori affidando ad una resistenza elastica anteriore il peso del corpo.

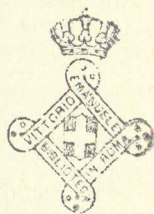
Senonchè, invece di utilizzare le qualità dell'acciaio, essi assegnarono la funzione elastica ad una grande molla spirale del tutto superflua. Nello stesso anno 1927 e nella stessa esposizione di Stoccarda appaiono le due sedie dell'architetto tedesco Mies van der Rohe, sedie che differiscono da quelle dello Stam per una maggiore eleganza lineare, seguendo una linea curva sotto il sedile anzichè le comuni piegature ad angolo retto. A questo slancio lineare corrisponde però uno svantaggio di carattere pratico per cui alzandosi si finisce spesso per trascinarsi dietro la sedia. Gli ultimi modelli del Mies van der Rohe presentano alcune varianti: le stoffe tirate e le treccie di vimini sono state sostituite con fascie di gomma destinate a sostenere il peso e rifinite con cuscini ad imbottitura trapuntata a canne d'organo; lo scheletro è abbassato nella parte posteriore del sedile.

Le prime officine per la fabbricazione dei mobili di acciaio furono aperte a Berlino dalla ditta *Lorenz und Schneider* e poco tempo dopo altre ditte ed altri architetti si occupavano dello stesso articolo. Al Breuer, allo Stam, al Mies van der Rohe, fanno seguito i fratelli Luckhardt, il Lauterbach, il Lorenz, il Lengyel ed altri in Germania; Jeanneret, Perriand, le Corbusier, Lurçat, ecc. in Francia. La ditta Thonet fabbrica su vasta scala e diffonde il mobile di acciaio sul mercato mondiale. In Germania, trascorsi alcuni anni dall'inizio della fabbricazione industriale, le fabbriche secondarie sono state travolte dalla crisi e in parte assorbite da ditte più forti. L'ultima a resistere fu la ditta Desta (Deutsche Stahlmoebed) assorbita anche questa da circa un anno dalla Thonet, che è oggi l'unica produttrice di mobili di acciaio del tipo descritto, in Germania.

Fra le varietà di mobili di acciaio ve ne sono di quelle con laccatura a colore. Si tratta di una verniciatura a fuoco che conferisce al mobile un aspetto di pessimo gusto. I migliori ed in conseguenza i più cari, sono i mobili cromati, la cui inalterabilità è garantita per lunga durata. Certo a condizione che la cromatura sia accuratamente eseguita. La cromatura non si appanna e non diventa opaca, non richiede pulitura ed offre la migliore protezione contro la ruggine. Basta strofinare ogni tanto le canne con un panno morbido. Il suo colore è leggermente azzurrognolo simile al platino e si distingue dalla nichelatura che ha invece riflessi caldi piuttosto giallastri.

I mobili nichelati sono di prezzo medio ma la nichelatura — come è noto — va soggetta più facilmente ad alterazioni.

Specialmente dove entra in questione l'elasticità, viene usato esclusivamente acciaio di qualità superiore. Il processo di curvatura dei tubi avviene a freddo, per mezzo di appositi apparecchi; la pratica ha generato una tecnica particolare a ta-

Oreste Bogliardi (olio cm. 80×90)

Riproduzione A. De Pedrini
Stampato coi colori della Ch. Lorilleux e C.ia

le scopo: i tubi vengono dapprima smerigliati poi rivestiti di rame, nichelati e lucidati e in fine cromati. Soltanto questo procedimento si è dimostrato rispondente alle esigenze di una lunga durata e garantisce che il cromo si mantenga inalterato e non si sfogli.

Tale lavorazione spiega in gran parte l'elevatezza dei prezzi. In Italia ed in altri paesi, l'introduzione delle leghe di alluminio ha potuto evitare gli inconvenienti di una cromatura mal fatta con l'adozione di un metallo strutturalmente bianco, adatto alla pulitura e alla saldatura. Si è costretti però a rinunciare all'elasticità o a provvedere con un'anima interiore di acciaio innestata nei punti di maggiore sollecitazione. Non molto differenti da quelli descritti, nella forma e nelle caratteristiche generali sono i mobili costruiti con sbarre di *acciaio piatto* (Flachstahl) in luogo del tubolare.

I tubi comunemente usati sono del diametro esterno di mm. 22 a 25 ed hanno uno spessore di mm. 1,50 a 2.

Le sbarre piatte sono invece di sezione rettangolare, piene e misurano mm. 10 per 35 nei tipi più comuni.

L'acciaio piatto è stato adottato dall'architetto Mies van der Rohe nell'arredamento del padiglione tedesco all'esposizione di Barcellona e poi nella casa Tugendhat a Brünn.

Il vantaggio delle sbarre piatte rispetto ai tubi a sezione circolare sta nella maggiore facilità degli attacchi, ove superfici piane sono più facili a raccordare di due superfici cilindriche. L'impiego dell'acciaio piatto richiede però maggiore lavorazione e rende i mobili eccessivamente pesanti.

L'introduzione dell'acciaio nella fabbricazione dei mobili — iniziatasi con le sedie — ha generato rapidamente nuovi tipi, trasformando l'aspetto generale di tutto l'arredamento.

Letti, tavoli, librerie, scrittoi, scaffali, sgabelli, sono stati studiati in acciaio. Accanto al legno, che naturalmente rimane e rimarrà insieme al metallo, sono stati impiegati: il cristallo, le fibre e le resine artificiali di cui l'industria moderna dispone, ed il linoleum, tanto per rivestire i piani dei tavoli, quanto i pannelli laterali e gli interni.

Cristallo e *Opakglas*, trasparente l'uno ed opaco l'altro, vengono pure usati per i piani dei tavoli. Le lastre poggiano sopra scheletri di tubo di acciaio, muniti ai punti di appoggio di piccoli manicotti di gomma rigata. L'attrito fra la gomma e le lastre impedisce che queste scivolino orizzontalmente ed è così forte che afferrando il cristallo e tirando, lo scheletro di acciaio segue il movimento come se fosse solidale con la lastra.

Vigorit e *Decorit* sono anche materiali sintetici trasparenti e di vari colori, in tutto simili al cristallo.

Vi sono poi cristalli cosiddetti *infrangibili*: Securit, cristallo normale sottoposto ad un particolare trattamento che gli conferisce pregi di resistenza e rottura caratteristiche senza scheggie in elementi piccoli e non taglienti.

Il *Vitrex*, altro cristallo temperato, ed il *Vis*, compensato di cristallo e celluloide, formato dall'unione di due o più lastre di cristallo unite per mezzo di un foglio interposto di celluloide.

Bakelite e *Trolon* sono resine artificiali che si prestano — sotto forma di lastre — alla fabbricazione dei mobili di custodia — armadi, credenze, scrivanie, ecc. — in sostituzione del legno. Esse rappresentano un materiale eccellente, compatto e di impasto uniforme, atto ad ogni lavorazione: possono essere segate, piallate, trapanate, inchiodate ed avvitate ed in spessori non troppo forti sono anche piegabili.

Il nuovo tipo di mobile che ne deriva consiste in uno scheletro di acciaio, per lo più con spigoli in vista cromati — al quale viene affidata la funzione resistente — completato da piani di chiusura e di protezione ottenuti con lastre dei suddetti materiali sintetici.

Diversi altri materiali omogenei, di recente fabbricazione, esistenti in commercio, sono adatti a completare lo scheletro e la struttura visibile dell'acciaio.

Oltre al *Linoleum*, esperimentato da anni, possiamo citare la *Masonite* pressata, il *Buxus*, foglio di cellulosa colorata, i legni compensati con lastre sottilissime di metallo: *Plymax*, e diversi altri prodotti. Le infinite applicazioni alle quali essi si prestano aumentano il numero delle possibilità di cui l'architetto può disporre per la realizzazione dei suoi progetti.

Qualche anno addietro i mobili di acciaio costituivano una curiosità dell'arredamento moderno e da noi si conoscevano soltanto per averli visti negli interni dei films o nelle riproduzioni delle riviste tedesche. Oggi sono divenuti di uso non del tutto raro e si possono trovare persino nei caffè dei piccoli paesi di provincia. Si tratta però nella maggior parte dei casi di modelli vecchi giunti in ritardo o addirittura di contraffazioni dei modelli originali, cioè di tipi bastardi prodotti dall'industria senza criteri e senza controlli estetici, la rapida diffusione dei quali non è difficile a comprendere: è accaduto per i mobili e per l'arredamento quello che in generale si è verificato per l'architettura e cioè: combattuti i modelli dell'architettura straniera, ci si è trovati dinanzi ad un difficile dilemma: Inventare.... *un'altra* architettura moderna, oppure attenersi agli stili ed ai motivi tradizionali.

L'adattamento che ne è seguito si chiama *stile novecento*: compromesso di esteriorità vecchie e nuove con cui si è creduto di fare il nuovo pur rispettando la tradizione, sicuri di trovare per questa via la formula dell'originalità nazionale.

Un'arte così preparata ottiene sempre facile successo perchè appaga l'ambizione di essere moderni, evitando lavori di revisione e cambiamenti di abitudine. Non richiede la genialità intuitiva necessaria a generare la fede per il non conosciuto e distribuisce a buon mercato la gloria di aver fatto una rivoluzione anche quando si sia rimasti alla mentalità borghese ed ufficiale.

Per questo il *novecento* è riuscito a conquistare il gusto del pubblico e a suscitare approvazioni ed entusiasmo persino nelle sfere ufficiali, mentre la vera architettura moderna che del resto non porta nessun nome è ancora lontana da noi.

Infatti — malgrado ogni buona intenzione — lo stato attuale delle cose è ancora quello degli archi e delle colonne, dell'eroe baciato dalla vittoria alata, del caminetto e degli arazzi, del tavolo rinascimento e della sedia Savonarola.

Così c'è ancora chi preferisce ad un sedile di tubo di acciaio, elastico e funzionale ma non ancora consacrato da nessun *lombo* storico, la sedia di noce massiccio, con fiamme e zampe di leone, sulla quale ci si può sentire tanto importanti da non avvertire nemmeno il fastidio degli intagli contro i quali si gratta la schiena.

IVO PANNAGGI

(QUALCHE LIBRO)

MARCELLO GALLIAN - Tempo di pace - Edizioni di « Circoli ».

M. BONTEMPELLI - Noi, gli Aria Le Edizioni d'Italia.

CORSIVO N. 139

Tutto quanto è umile e spontaneo per dimostrare il proprio entusiasmo e la propria fede nel Duce, è da tenersi in considerazione. L'ingenua anima del popolo potrà eventualmente trovare delle forme forse viete, ma è indiscutibile che anche queste forme, le quali tradiscono l'anima popolare, sono simpatiche, perchè le più spontanee. E' per questo che tra le migliaia di bandiere che Milano ha esposte per salutare il Duce, quelle che ci hanno commosso di più sono state le povere bandiere di carta, fatte tra le pareti domestiche e issate sugli abbaini delle case popolari, che potevano rappresentare la candida fede degli umili e le speranze devote del vero popolo.

Ci ha sorpreso invece la profusione dei teloni, troppo modesti in verità, e qualche volta perfino scarsi di dimensioni, stesi attraverso le strade; come ci hanno sorpreso i paramenti della piazza del Duomo, che avevano tutta l'aria di quegli addobbi che le sacrestie apprestano per il passaggio delle processioni....

Evidentemente in questa parte esteriore delle manifestazioni fasciste, vi è ancora molto di vecchio, il che vuol dire che vi è ancora molto da fare. Non è da oggi che si fa questa osservazione. Basta ricordare la polemica sull'illuminazione di piazza del Duomo, la quale è stata organizzata due anni or sono in maniera troppo ricca per essere bella e troppo banale per essere dignitosa. I giornali del tempo hanno dichiarato che si trattava «di un successo del cattivo gusto».

Quest'anno qualcosa si è migliorato, ma tutti sanno però che il podestà ha deciso finalmente di affidare il progetto di una illuminazione stabile, cioè per le grandi occasioni, ad una commissione nella quale entreranno anche degli artisti.

E' un passo, ed è per questo che noi crediamo sia venuta la occasione per vedere se si può andare più avanti.

Infatti Milano non ha concentrato tutto il suo entusiasmo solamente in piazza del Duomo. Non avrebbe neppure potuto, ed è bene che tutti si siano sfogati, per dimostrare al Duce la loro fede.

Ma quale è il risultato dal punto di vista esterno, decorativo?

Molto modesto, e di pessimo gusto.

Abbiamo rivisto degli archi di lampadine coi soliti motivi dei fasci goffi e sproporzionati, delle stelle a cinque punte, dei ghirigori ornamentali da fiera da villaggio. Non è possibile in una Milano moderna e fervorosa, in una Milano tutta fremente di spirito anticipatore, evitare queste faccende, compresa la pergamena degli agricoltori al Duce? Non bastava, come omaggio, la sfilata di ventimila rurali recanti i loro sudati frutti, e promettenti delle altre fatiche, perchè se questi contadini non avessero fede nel Duce e nell'avvenire avrebbero già disertati i campi che non rendono niente? Quale prova maggiore?

Parliamo di Milano occasionalmente, ma il discorso vale per tutti i luoghi e tutte le occasioni. Non può il Fascismo accontentarsi delle cose sincere e semplici come è stato sincero, semplice, e pur significativo per il Duce, parlare, dall'alto di una autoblindata?

Da allora abbiamo finalmente visto sparire, dove c'era Mussolini il «palco delle autorità» ed i baldacchini suntuosi, ma poveri di espressione, come il mondo del secolo passato. Non si può fare un passo avanti in questa faccenda dell'ambientamento festivo, abbandonando i velluti delle sagrestie, gli orpelli dei tappezzieri, e l'armamentario dei magazzini municipali?

Ma v'ha di più.

E' possibile, mentre s'apre l'anno tredicesimo, venire alla luce con la poesia di occasione, e mettere l'entusiasmo di una città in versi come questi, pubblicati su un giornale cosidetto serio di Milano?

Ogni cuore viene al Duce:
di Milano incanta l'ore
un'orchestra tricolore,
s'Egli appare nella luce;
ogni core viene al Duce.
Il Carroccio co' suoi fanti,
fasci e fasci, canti e canti,
niveo il Duomo co' suoi Santi,
tutto gloria in Dio traluce:
ogni core viene al Duce.
Lo protegga la divina
e materna Madonnina
dalla guglia cilestrina.
Il Carroccio ci conduce:
ogni core viene al Duce.

C'è da restare trasecolati!

Invece bisogna pensare che il vigilante e severo controllo dei migliori non arriva ancora dovunque. Noi non vogliamo risolvere tutto col distinguere l'ottocento dal novecento, ma pretendiamo che Fascismo sia decoro, semplicità, buon gusto, audacia. Soprattutto quando è presente il Duce.

A. G.

MASSIMO BONTEMPELLI E P. M. BARDI DIRETTORI; P. M. BARDI DIRETTORE RESPONSABILE
SOCIETÀ GRAFICA G. MODIANO - MILANO
CORSO XXVIII OTTOBRE, 100

C O L U M B U S

TIP. L'ECONOMICA - ABBIATEGRASSO